

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FAILLE DE WAJDI MOUAWAD

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARIE-CHRISTIE GAREAU

AOÛT 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci, tout d'abord, à Martine Delvaux d'avoir accepté de diriger ce mémoire et de m'avoir donné toute latitude, ce qui m'a permis d'explorer des terres inconnues, encore indéfrichées, et même d'y trouver ma place.

Merci aussi à Wajdi Mouawad pour avoir été mon Kafka à moi.

Merci, surtout, à mes parents, Carl et Johanne, de me soutenir peu importe le projet, et particulièrement dans celui-ci. Vos encouragements n'ont d'égal que votre fierté.

Merci à Gabriel, sans qui, je crois, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Tout au long de ma rédaction, il a été à la fois un guide et un allié. Merci pour cette confiance que je n'ai pas toujours, pour la perspicacité et pour l'humour qui sait désamorcer même mes pires inquiétudes.

Merci à Moana, qui a été, à plus d'une reprise, l'étincelle m'ayant permis de mettre le feu aux poudres qui refusaient de s'enflammer. Merci à son esprit débordant, jumeau du mien, source d'angoisse considérable, mais qui fait aussi (et surtout) entrer dans ma vie cette part d'irréel qui la rend unique.

Merci à Caroline, Valérie, Catherine, Julie et Joanie, mes sœurs, de même qu'à Ariann, Marie-Ève et Jacinthe, admirable trio. Merci d'être excellentes, chacune à votre façon. Votre aptitude à toujours arriver à bon port m'enlève souvent l'envie de partir à la dérive.

Merci à Marie-Hélène, lectrice sagace et appliquée.

Et merci à toi, mon alizé, de souffler sur ma vie et de me porter vers d'autres lieux, enfin.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Résumé.....</b>	<b>v</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre 1 .....</b>	<b>11</b>
<b>La faille culturelle .....</b>	<b>11</b>
<b>1.1 La faille de l'exilé .....</b>	<b>12</b>
1.1.1 Mouawad, auteur migrant.....	13
<b>1.2 Le métissage ou une vision utopique de l'expérience migratoire .....</b>	<b>15</b>
<b>1.3 La tribalité ou une vision binaire de l'identité .....</b>	<b>20</b>
1.3.2 La scission du sujet : le cas de Harwan et de son créateur .....	21
<b>Chapitre 2 .....</b>	<b>31</b>
<b>La faille personnelle.....</b>	<b>31</b>
<b>2.1 L'autofiction .....</b>	<b>32</b>
2.1.1 Une démarche visant à une réconciliation.....	32
2.1.2 <i>Seuls</i> en tant qu'expérience spectatorielle.....	34
<b>2.2 Comment cela se traduit-il dans <i>Seuls</i>? .....</b>	<b>40</b>
2.2.1 Exposition de la faille personnelle dans première partie de <i>Seuls</i> .....	40
2.2.2 L'autofiction comme travail de (re)construction.....	49
<b>Chapitre 3 .....</b>	<b>52</b>
<b>Le colmatage de la faille .....</b>	<b>52</b>
<b>3.1 Mouawad, artiste total.....</b>	<b>55</b>
<b>3.2 Le théâtre, art du cosmos? .....</b>	<b>58</b>
3.2.1 Théâtre des sens / Théâtre d'essence.....	58
3.2.2 Le corps, objet du monde .....	63

<b>3.3 Seuls, œuvre poétique .....</b>	<b>67</b>
3.3.1 Totalité et autotélisme .....	68
3.3.2 Le cadre : figure du paradoxe.....	72
<b><i>Conclusion</i>.....</b>	<b>80</b>
<b><i>Annexes</i>.....</b>	<b>88</b>
<b><i>Bibliographie</i>.....</b>	<b>101</b>

## RÉSUMÉ

Les questions de l'identité et du retour aux origines sont des piliers dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, dramaturge et metteur en scène québécois d'origine libanaise. Ce sont d'ailleurs des thèmes que nous abordons dans ce mémoire qui a pour principal objet le concept de la faille, élaboré à partir de la pièce *Seuls*. La présente analyse emprunte ce terme à la géologie afin d'en faire, dans le domaine littéraire, une métaphore de l'état de rupture du sujet face à lui-même. Dans le cas de Wajdi Mouawad, la faille devient la réponse à deux événements majeurs qui se sont produits à l'aube de sa vie et que l'artiste met en scène dans son solo.

Le premier chapitre se consacre à une faille d'ordre culturel, c'est-à-dire à la blessure que l'exil a provoquée chez Harwan, personnage principal de *Seuls*. Cette faille est surtout alimentée par le père du protagoniste — une représentation de la culture d'origine et de ses traditions — et par les personnages québécois — symbolisant la culture d'accueil. Harwan, ainsi tiraillé entre ses diverses appartenances, souffre d'une identité morcelée, si bien qu'il devient étranger à lui-même. Ce chapitre s'attarde donc au morcellement identitaire du personnage provoqué par une vision tribale de l'identité (Amin Maalouf), antithèse d'une conception plurielle de l'identité, ce que proposent François Laplantine et Alexis Nouss avec leur notion de métissage.

Le second chapitre porte sur la faille personnelle, qui naît alors que Harwan accède au langage. Les théories de l'autofiction et des écritures personnelles (Georges Gusdorf, Simon Harel et Madeleine Ouellette-Michalska) nourrissent cette analyse qui se penche sur la tentative de réparation visée par la démarche de Mouawad. En effet, les écritures du moi sont souvent un lieu où on expose les blessures, mais aussi où on cherche à les réparer. C'est le cas de la pièce *Seuls*, au cours de laquelle un auteur, à travers son personnage, tente de comprendre et de réparer la faille qui a changé à jamais son identité.

Le troisième et dernier chapitre montre le colmatage de la faille qui s'opère lors de la deuxième partie de *Seuls*. Cette réparation s'effectue par le biais de l'imaginaire, tant pour le protagoniste que pour son créateur, puisque le premier parviendra à se réconcilier avec lui-même alors qu'il est dans un état comateux, et le second, à travers la fiction. La démonstration de cette réparation s'accomplit au cours d'une lecture poétique de la pièce, et s'articule autour des concepts d'autotélisme (Laurence Bougault) et de totalité (Antonin Artaud).

Mots-clés : Wajdi Mouawad, faille, identité, altérité, métissage, autofiction, poéticité, autotélisme, totalité.

## INTRODUCTION

L'expansion des littératures personnelles, au cours des dernières décennies, prouve l'intérêt qu'un lectorat porte à la question de l'identité et à tout ce qu'elle renferme. En effet, témoignages, journaux intimes et romans personnels (autobiographiques ou autofictionnels) exposent souvent des tares, des cassures importantes ou des difficultés dans le cheminement d'individus, lesquels sont à l'origine de failles béantes qui servent souvent de tremplin à l'acte d'écriture. Les failles que portent les auteurs peuvent trouver leur source dans des situations diverses (expérience de la folie, passé nébuleux, isolement du giron familial, etc). Mais dans tous les cas, le sujet contraint à habiter la faille est en partie défini par l'impossibilité qu'ont deux ou plusieurs dimensions de son identité à coexister.

Il est à noter que les femmes occupent une place importante dans la littérature dite personnelle. L'œuvre d'Annie Ernaux, par exemple, est hantée par ses origines modestes, ou plutôt par l'écart que son éducation et ses fréquentations petites-bourgeoises ont créé par rapport à son milieu d'origine<sup>1</sup>. Nelly Arcan aussi portait la faille : l'écriture, chez elle, tenait du paradoxe, en ce sens que l'auteure elle-même s'était faite, dans *Putain*, l'incarnation<sup>2</sup> la plus convaincante de ce qu'elle condamnait. L'écriture, dans le contexte autobiographique, agit comme un baume afin de contrer la coupure du sujet par rapport à lui-même; mais la singularité d'une telle démarche découle du fait que celui-ci a originellement besoin de la blessure pour entamer ce travail d'écriture. C'est aussi le point de vue de Simon Harel, pour qui « [s']il n'y avait pas cette discordance, la possibilité même de l'écriture de soi serait paradoxalement abolie. » (2005, p. 50.)

Chez Wajdi Mouawad également l'écriture est un point d'ancrage qui sert à colmater la faille. C'est d'ailleurs cette faille qui s'est toujours plus ou moins volontairement inscrite

---

<sup>1</sup> Il en est question entre autres dans *La honte* et *Les années*.

<sup>2</sup> Arcan, sans se confondre véritablement avec son personnage, laisse paraître, entre autre grâce à l'analogie du prénom de son personnage avec le sien, une nette volonté d'identification.

dans son œuvre. En effet, l'essentiel de son travail se concentre sur la question identitaire, sur la perte des origines et le fantasme d'un retour. Ces préoccupations trouvent d'ailleurs leur point culminant dans *Seuls*, la pièce à l'étude, qui met en scène un homme exilé de son pays natal, le Liban, et qui entretient toujours un fort sentiment de nostalgie en lien avec ses jeunes années passées là-bas. Notre mémoire vise à étudier les rouages de *Seuls* de Wajdi Mouawad afin de comprendre comment, par le biais de l'imaginaire, l'auteur effectue un retour aux origines et, par ce fait même, arrive à sortir de la faille et à concilier ce qui, auparavant, paraissait inconciliable. Ainsi, au cours de cette recherche, nous tenterons de cerner cette faille qui s'est créée chez Wajdi Mouawad, telle qu'il nous la dépeint dans sa pièce autofictionnelle *Seuls*. Mais d'abord, un bref détour par la géologie s'impose afin d'aller aux fondements de ce concept, pierre d'assise de notre analyse. De cette manière, nous verrons comment ce concept géologique peut servir différents domaines, comment il sied aux études littéraires et, plus particulièrement, aux écrits dits « personnels », lieux d'exposition de la faille par excellence.

L'ouvrage *La Terre astre vivant* couvre et vulgarise un petit éventail de phénomènes naturels peu connus, liés à la transformation de diverses réalités de notre planète. Aux pages consacrées à la formation des roches et aux fractures, failles et plis, on retrouve l'explication suivante :

L'écorce rocheuse de la Terre, qui a peut-être une cinquantaine de milles d'épaisseur, subit constamment des pressions et des contraintes venant tant du haut que du bas. Ces pressions internes, qui tordent et fissurent le roc en maints endroits, peuvent déformer ou fléchir la croûte terrestre, parfois sur une très grande étendue. [...] Les contraintes verticales et horizontales causent nombre de *fractures*, *failles* et *plis* dans la croûte terrestre. Les *fractures*, ou *joints*, qui peuvent être de simples craquelures ou des fissures de plus de cent pieds de longueur, se manifestent d'ordinaire en groupes présentant plusieurs fractures parallèles ou qui se recoupent à angles plus ou moins uniformes. Une poussée continue peut déplacer la roche d'un côté de la fracture, qui devient une *faille*. (Canada, Ministère de l'énergie, des mines et des ressources, 1972, p. 11-13.)

C'est à partir de pressions que se forment les failles terrestres : provoquée par des forces continues, le sol est forcé de se transformer, soit de se fracturer ou de donner naissance à des montagnes; à coup sûr, il y a transformation et de nouveaux paysages se créent. Si l'image est d'abord géologique, elle permet toutefois de figurer ce qu'il en est de l'être humain : des



pressions sociales, culturelles, familiales divergentes créent chez un individu des zones cahoteuses, des territoires brisés. En effet, on peut dire qu'il y a une faille lorsque, chez un sujet donné, deux ou plusieurs éléments constitutifs de l'identité ne peuvent cohabiter en harmonie. C'est cet état d'inconfort provoqué par ces diverses influences — sociales, familiales, mais aussi personnelles — qui est à l'origine, chez lui, de la faille; faille qui changera à tout jamais son identité.

Ainsi, ce terme puisé dans le domaine de la géologie et qui sert à illustrer un glissement ou une zone de rupture causée par des forces opposées, deviendra, dans le contexte littéraire et en particulier dans le présent travail, une métaphore qui sert à exprimer la brèche que porte un individu suite à un décalage, un deuil important ou une expérience de vie traumatisante. Cette scissure marque le sujet : la faille résulte de la coexistence de deux états inconciliables chez lui. Elle est donc la pierre d'angle de cet individu puisqu'elle est tout à la fois la blessure et le pilier même de l'identité nouvelle.

La faille (la blessure engendrée par ce décalage du sujet par rapport à lui-même), chez Wajdi Mouawad, provient entre autres d'un état d'inconfort provoqué par le caractère pluriel de son identité. D'origine libanaise, Mouawad a été deux fois déraciné (d'abord en immigrant en France, puis au Québec); son identité s'est donc composée à partir d'un métissage culturel intéressant. Ce métissage a cependant perturbé son sentiment d'appartenance, de même qu'il a morcelé son identité. De fait, si la culture offre un lieu protégé à l'individu, elle peut aussi l'enfermer ou l'isoler. D'ailleurs, dans *Fictions de l'identitaire au Québec*, Sherry Simon écrit que « la culture (dans l'ensemble de [s]es acceptions) a toujours eu comme fonction primordiale de servir de signe de reconnaissance et donc de division. » (1991, p. 19.) Elle a notamment pour but de préserver l'individu de toute forme d'altérité. Ainsi, de par son appartenance à plusieurs cultures, le migrant se retrouve dans une situation périlleuse, considéré comme Autre tant dans sa culture d'origine que dans sa culture d'arrivée.

Michel Serres fait d'ailleurs écho à cette condition particulière. Dans son ouvrage *Le Tiers-instruit*, il se penche sur la situation du tiers, souvent inconfortable et peu traitée dans un monde que l'on pense en dualité. La conception du tiers que le philosophe construit au fil des pages s'apparente au malaise que porte l'individu morcelé. Exposé et vulnérable de par sa

position, le tiers-instruit est un être hybride « dont l'instruction ne cesse pas » (Serres, 1991, p. 34). C'est avec la figure du nageur — figure transitoire par excellence — que sa pensée se fait la plus éloquente :

Voici le voyageur seul. Il faut traverser pour apprendre la solitude. Elle se reconnaît à l'évanouissement des références. [...] L'observateur extérieur croit volontiers que celui qui change passe d'une appartenance à l'autre [...], comme s'il suffisait de prendre un second passeport. Non. Cela ne se vérifierait que si le milieu se réduisait à un point sans dimension, comme dans le cas du saut. Le corps qui traverse apprend certes un second monde, celui vers lequel il se dirige, où l'on parle une autre langue, mais il s'initie surtout à un troisième, par où il transite. [...] Il n'a pas seulement changé de berge, de langage, de mœurs, de genre, d'espèce, mais il a connu le trait d'union : homme grenouille. [...] Par cette nouvelle naissance, le voici vraiment exilé. Privé de maison. Feu sans lieu. Intermédiaire. Ange. Messager. Tiret. À jamais en dehors de toute communauté, mais un peu et très légèrement dans toutes. Arlequin, déjà. (1991, p. 25-27.)

Or, c'est à travers ce passage que le sujet se trouve à porter la faille, puisque dans une pensée de la séparation, le trait d'union morcelle plutôt qu'il unit. La richesse de celui qui a connu la traversée des cultures devient également l'objet de sa blessure. Sujet hybride, le métis fait certainement le pont entre les peuples, puisqu'il connaît les mœurs, comprend les systèmes, déchiffre les codes, est habité par leurs différentes essences. Cette appartenance multiple l'enferme toutefois dans un *no man's land* où il deviendra inconditionnellement étranger pour tous, et même pour lui-même.

Or, causé par une vision manichéenne des idées et de l'identité, le migrant — ou, plus généralement l'individu façonné à partir de plusieurs cultures — devient, par la force des choses, un sujet morcelé. Selon Sherry Simon, « [l]a culture n'est pas une enveloppe, source rassurante de signification immédiate, mais un ensemble de discours et de pratiques qui se font concurrence sur le terrain symbolique. » (1991, p. 26.) Cette « concurrence » des cultures se joue d'abord à l'intérieur d'un même individu, sous le mode de la confrontation, mais elle se joue également au sein d'une société, puisque chacune d'elles souhaite se forger une voix : « [l]e degré d'efficacité du discours culturel, souligne Simon, sa capacité de s'imposer, dépendra des conditions d'énonciation et du poids de l'énonciateur. » (1991, p. 26.) Ainsi, confiné parce qu'il endosse le costume de l'altérité, le migrant questionne, à partir des marges d'une société donnée, la notion de l'identité et son caractère hybride. C'est

pourquoi au Québec, comme ailleurs, les formes du pluriel sont interrogées à partir des frontières. De plus, ne pouvant compter que sur lui-même — puisque souvent considéré comme étranger à la fois par la culture d'origine et la culture d'accueil —, il emprunte fréquemment la voie des écritures personnelles afin de nommer sa blessure, d'écrire son histoire...

Quoique la faille ne caractérise pas seulement l'individu qui a connu l'exil, elle s'impose pratiquement à lui, celui-ci étant habité, souvent déchiré, par au moins deux cultures. Au Québec, ces cassures apparaissent chez de nombreux auteurs migrants, et souvent à travers des formes de littératures personnelles. D'ailleurs, les auteurs qui seront abordés ont tous recours aux écritures du moi. Régine Robin, dans son roman *La Québécoise*, met en scène une femme qui se perçoit, dans son pays d'accueil, comme une figure d'altérité. Ce sentiment d'exclusion se rapporte à deux éléments de son identité : sa nationalité française et son appartenance au judaïsme. Ainsi, dans ce roman, Robin donne naissance à un être de papier en mal d'ancrage, mais aussi en mal de mots. Le titre est, en ce sens, sans équivoque : il qualifie bien la narratrice qui, non seulement se sent privée de son droit de parole mais se sent également incapable de s'affirmer dans les mots d'ici. C'est dans l'écriture même qu'elle entrevoit la possibilité d'un espace à habiter, une brèche par laquelle elle pourrait atteindre cette culture qu'elle ne parvient pas à faire sienne.

Naïm Kattan lui aussi affiche des personnages qui ont un sentiment d'appartenance troublé. Par exemple, *L'Anniversaire* présente René Shems, protagoniste qui se sent étranger dans son pays d'adoption, dans la communauté juive (il s'agit d'un homme provenant de la communauté juive d'Alep, en Syrie) et jusque dans sa cellule familiale (ne conservant que peu de contacts avec son ex-femme, et même avec sa fille). Bien que ce sentiment d'exclusion l'empêche de mener une vie satisfaisante, sa blessure la plus profonde découle plutôt du déracinement vécu à la fleur de l'âge, alors qu'il « a été arraché à la chaleur, aux bruits et aux odeurs familières [...], à tout ce qui constitue l'intimité. » (Kattan, 2000, p. 91.) Ainsi, malgré le prestige gagné que lui vaut sa situation d'intellectuel reconnu, malgré les amitiés accumulées au cours de ces années, malgré la connaissance approfondie du passé de sa communauté d'accueil (il est spécialiste de l'Histoire du Québec), René Shems ne parvient toujours pas à résorber cette faille qu'il porte en lui. Or, quoiqu'il se sache estimé de ses pairs

et qu'il se considère lui-même comme un membre à part entière de sa communauté actuelle, sa ville natale vient encore le hanter et lui rappelle qu'ici, il n'est pas autochtone.

Les deux prochains auteurs font également partie du paysage de la littérature québécoise. Ils sont d'une autre génération cependant et écrivent différemment l'expérience de l'exil. Antonio D'Alfonso est né à Montréal de parents italiens, mais, bien qu'il n'ait connu qu'à l'âge adulte le soleil de ses origines, cet ailleurs l'habitait déjà si l'on en croit les poèmes réunis dans *L'autre rivage*. Or, quoique D'Alfonso n'ait pas personnellement vécu l'expérience de l'immigration, il porte tout de même la faille, la blessure que cause celle-ci. Ainsi, cet « autre rivage » n'est pas le sien, véritablement, mais il est tout de même celui vers lequel le regard se pose et pour lequel le cœur s'épanche. L'auteur se projette, en quelque sorte, sur cet autre rivage, ce qui vient brouiller son sentiment d'appartenance. Par ailleurs, si la notion d'identité est souvent l'objet de tourments dans ce recueil, elle est aussi, à plusieurs moments, perçue positivement. En effet, la voix narrative met à l'avant-plan son caractère pluriel et se réclame d'une identité métisse où chacune de ses origines peut être assumée à part entière.

La très récente œuvre de Kim Thúy diffère en de nombreux points des œuvres présentées précédemment, puisque la faille, chez elle, était déjà présente avant l'épisode migratoire. L'exil vient plutôt sortir la narratrice d'un état d'inconfort; il la porte jusque dans un lieu paisible où elle arrivera à prendre solidement racine. En effet, la terre où est née la narratrice de *Ru* était un pays divisé : « J'ai vu le jour à Saigon, là où les débris des pétards éclatés en mille miettes coloraient le sol de rouge comme des pétales de cerisier, ou comme le sang des deux millions de soldats déployés, éparpillés dans les villes et les villages d'un Vietnam déchiré en deux. » (Thúy, 2009, p. 11.) La famille aussi était un univers sectionné, où le métissage d'une culture chinoise et vietnamienne n'était pas parvenu à faire oublier un passé orageux. Thúy écrit : « [l]a famille était divisée en deux, le pays aussi : du côté sud, les proaméricains, du côté nord, les communistes. » (2009, p. 54.) Ainsi peut-on dire que le pays natal, dans *Ru*, n'est pas idéalisé comme dans la plupart des textes portés par des voix migrantes.

L'immigration, dans le roman de Thúy, sert donc davantage à unifier qu'à sectionner le sujet. On retrouve, dans *Ru*, un enracinement possible et heureux. Le texte témoigne de la générosité de l'Autre, qui participe grandement à son nouvel enracinement. D'ailleurs, l'appartenance à plus d'une culture ne semble pas, chez Thúy, être à l'origine de conflits majeurs, et cela est probablement lié au fait que les figures de l'altérité y sont perçues positivement. Dans un premier temps, un exotisme certain est rattaché au pays d'accueil. Le Québec enneigé devient dans les yeux du personnage, lorsqu'elle est enfant, un lieu de délices et un pays de rêves (Thúy, 2009, p. 18). Cette vision positive de l'étrangeté collabore donc à la redéfinition de la subjectivité de la narratrice et plus particulièrement à son métissage. Celle-ci semble s'accommoder merveilleusement de ses multiples appartenances et ne donne pas l'impression d'avoir le sentiment de trahir ses origines même si les liens serrés qu'elle entretient toujours avec le Vietnam sont parfois source de douleurs. Chez Thúy, une culture complète l'autre, voire la redéfinit, c'est-à-dire l'aide à mieux se comprendre.

En définitive, chez Thúy, comme chez la plupart des auteurs migrants, l'espace des mots est le lieu privilégié de la reconstitution — ou du moins du renforcement — d'une subjectivité nouvelle. Régine Robin, Naïm Kattan, Antonio D'Alfonso tout comme Kim Thúy créent, avec l'écriture, un univers esthétique qui est une tentative (plus ou moins réussie, selon les cas) pour réparer la faille engendrée par l'exil. À tous les coups, cet univers sert de point d'ancrage où le métissage peut s'affirmer, soit en mettant simplement à l'avant-plan ses multiples appartenances (comme chez Thúy, pour qui ce métissage semble bien vécu), soit en montrant le tiraillement que celles-ci provoquent (comme chez les auteurs cités précédemment, pour qui le métissage occasionne des conflits autant en culture d'origine, d'arrivée, qu'en eux-mêmes). L'univers créé par les mots devient donc un « refuge », un « sanctuaire » (Harel, 2005, p. 48) pour l'individu morcelé, et c'est par ces mots que survient la possibilité de se dégager de la situation inconfortable à laquelle les a astreinte l'expérience migratoire. Ainsi, le texte migrant devient un lieu de métissage dans lequel les auteurs nomment leur nouvelle réalité, et leur culture d'adoption qui, à son tour, devient une culture capable de les dire.

Dans cet esprit, *Seuls* devient, pour Wajdi Mouawad, l'univers dans lequel il peut exprimer son métissage, mais également la faille qu'il porte en lui. La pièce traite donc de la

pluralité de l'auteur, mais en mettant à l'avant-plan le fossé qu'elle a creusé entre lui et l'Autre, et surtout la part d'altérité qu'elle a fait entrer en lui-même. Par ailleurs, ce n'est certes pas un hasard si Mouawad a choisi d'y faire œuvre d'autofiction : dans l'univers inventé, Harwan devient l'incarnation du dramaturge, mais pas complètement. Tout un jeu sur l'identité est organisé autour de la création de *Seuls*. Ce jeu constitue aussi la mise à distance nécessaire pour effectuer le travail de reconstitution, de renforcement de l'identité propre aux écritures autobiographiques.

Comme nous le verrons dans le premier chapitre, c'est à cause d'une vision tribale de l'identité, expression empruntée à Amin Maalouf et qu'il utilise dans *Les identités meurtrières*, que le protagoniste de *Seuls* est en proie à une faille culturelle. À l'image de la tribu, cette vision privilégie ce qui se ressemble, ce qui se regroupe. Mais elle peut aussi diviser, puisqu'elle s'écarte de tout ce qui lui est étranger. C'est en ce sens que Maalouf voit un danger dans cette manière d'appréhender l'identité, du fait qu'elle en privilégie une caractéristique ou un signe distinctif aux détriments de tous les autres. Elle s'oppose à une vision métisse de l'identité, que nous aborderons à partir des travaux d'Alexis Nouss et de François Laplantine. Dans leur essai *Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, ces deux chercheurs prônent la pluralité, un espace de liberté où tout sujet pourrait vivre en harmonie avec les différentes facettes de sa personnalité, mais également avec l'Autre qui ne verrait plus d'emblée cette pluralité, cette différence comme une menace.

La vision métisse de l'identité ne s'étant pas tout à fait implantée dans les mentalités, certains individus se retrouvent pris dans une faille, non seulement divisés par rapport à eux-mêmes mais coincés entre les divers éléments de leur identité. C'est souvent le cas des exilés, qui appartiennent d'entrée de jeu à au moins deux cultures. Harwan (protagoniste de *Seuls*), nous le verrons, en est un exemple éloquent. Né au Liban et vivant depuis longtemps au Québec, il se fait sans cesse critiquer par son père et ramener à son statut d'étranger par les gens de sa communauté d'accueil. Ainsi, si Harwan porte en lui-même plusieurs cultures, il ne peut habiter réellement aucune d'entre elles, puisqu'elles entretiennent un rapport de rivalité. Et au fond, elles se ressemblent toutes : aucune ne supporte la différence.

Notre deuxième chapitre se concentrera sur une faille encore plus profonde que nous avons nommé faille personnelle. Cette faille consiste en une scission du personnage entre ce qu'il est devenu et la vision qu'il avait de lui-même lorsque, enfant, il se projetait dans l'avenir. Nous verrons, d'entrée de jeu, que la faille personnelle de Harwan s'apparente à celle de Wajdi Mouawad. Lors de la représentation de *Seuls*, plusieurs indices mènent la spectatrice sur la piste de l'autofiction, piste qui se trouve confirmée par le paratexte de l'œuvre dans sa version publiée. De ce point de vue, Harwan s'avère en quelque sorte être l'incarnation du dramaturge. Ainsi, nous serons à même de constater que tous deux portent la même faille, faille qui trouve son origine dans l'apparition du langage. Par la surgescence de nombreux souvenirs d'enfance, la spectatrice comprend que le protagoniste entretenait, en bas âge, une relation privilégiée avec le monde, fondée sur le corps, et à laquelle les mots, survenus très tard, ont mis un terme. Et c'est cette rupture qui a engendré, chez le personnage, la faille personnelle.

La démarche autofictionnelle se révèle donc être un moyen, pour le dramaturge, de tenter une réconciliation avec lui-même, une réunion avec cet enfant qui s'est égaré quelque part dans le temps. Les théoriciens des écritures personnelles (il sera ici surtout question de Georges Gusdorf, de Simon Harel et de Madeleine Ouellette-Michalska) voient d'ailleurs, dans une telle démarche, une quête conduisant à la découverte de soi, un cheminement qui vise un accommodement de l'individu avec lui-même, ou encore une entreprise de reconstruction du sujet. Nous remarquerons que le travail de construction, ici, joue sur deux plans, c'est-à-dire que le transfert s'effectue en allers-retours continus : Mouawad, tout en donnant vie à son personnage, s'en nourrit à son tour. *Seuls* se présente donc comme une nouvelle naissance pour l'auteur qui questionne, à travers sa pièce, la blessure dont il est l'objet depuis son enfance, avant l'épisode migratoire. La pièce se veut aussi un antidote à la nostalgie, puisqu'elle fait revivre un passé lointain et idéalisé, ce moment où le corps portait en lui le pouvoir des mots.

Cependant, bien que cela semble paradoxal, ce n'est pas véritablement avec les mots que Mouawad parviendra à colmater la faille, mais par le silence. Un retour imaginaire est effectué dans la deuxième partie de la pièce, au cours de laquelle la parole disparaît afin de laisser, tout comme au temps de la jeune enfance du personnage, la place au corps. C'est ainsi



que Harwan regagne cet espace-temps de l'enfance qu'il a abruptement quitté. Cette lecture de la pièce nous sera dictée par la parabole du fils prodigue qui retourne vers son père. Dans la pièce à l'étude, Harwan devient l'incarnation de cette figure et il retourne vers un temps révolu de sa vie, celui qui a précédé la parole. C'est donc par le biais de son personnage que le dramaturge parviendra lui aussi à renouer avec cette époque. En effet, nous verrons, au cours du troisième chapitre, que Mouawad a réussi, avec *Seuls*, à créer un univers total et autotélique (donc autosuffisant et autoréférentiel), qui prend le relais de la réalité au cours d'une représentation théâtrale. Cette section comportera une lecture poétique de la pièce et prendra appui sur les prémisses de Laurence Bougault dans son ouvrage *Poésie et réalité*, alors qu'elle explique le concept du mondain, espace de médiation entre le logos et le cosmos, mais aussi lieu d'enfermement pour l'homme qui l'empêche d'accéder véritablement au monde depuis l'avènement du langage. Or, nous observerons comment *Seuls* devient un cadre qui permet non pas de sortir l'artiste et le personnage du langage, mais de donner accès à un lieu où ils peuvent se rapprocher un peu plus du monde et retrouver une liberté perdue.



## CHAPITRE 1

### LA FAILLE CULTURELLE

« L'identité québécoise n'est pas la reconnaissance d'un destin stable et prévisible dont des citoyens autochtones seraient les légataires, mais plutôt une structure ouverte. » (Harel, 1992, p. 375.) Tels sont les propos de Simon Harel dans son texte intitulé « La parole orpheline de l'écrivain migrant » lorsqu'il exprime sa pensée selon laquelle la notion d'identité, dans la littérature québécoise contemporaine, ne serait pas uniquement liée à la langue ou aux origines, mais serait sans cesse questionnée à partir des différentes facettes qu'offre à voir son panorama<sup>1</sup>. De plus, dû aux grandes poussées migratoires qui ont intégré son paysage ces dernières décennies, le Québec trouve toujours davantage de voix pour se raconter et multiplie ainsi discours et questionnements au sein de sa littérature. Les écrivains québécois — tant autochtones qu'immigrants —, avec leur contribution individuelle, mettent en évidence le « caractère composite » du Québec, faisant « de l'identité [nationale] un ensemble ouvert à de multiples potentialités. » (Harel, 1992, p. 374.)

Ces textes ne se sont certes pas restreints à la seule question de la langue; celle-ci se détache cependant du lot, point focal de la littérature québécoise. De par sa situation géographique — îlot de moins de 7 millions de francophones dans un bassin d'environ 336 millions d'anglophones — et par sa condition d'ancien colonisé, l'écrivain du Québec a sans cesse cherché à se redéfinir, à se réinventer et à s'affranchir de l'emprise de l'Autre<sup>2</sup> par la façon dont il manipule et déjoue la langue française. De toute évidence, le Québécois et le

---

<sup>1</sup> Au diapason avec ces propos, Sherry Simon, dans *Fictions de l'identitaire au Québec*, remarque que les formes du pluriel, dans la littérature québécoise, sont questionnées à partir des marges (1991, p. 44).

<sup>2</sup> Par exemple, pour la littérature québécoise de l'identitaire, la figure de « l'autre » est souvent représentée par le Canadien anglais (ex. chez Hubert Aquin), tandis que dans la littérature québécoise migrante, il s'agit plutôt du Québécois dit « de souche » (ex. chez Régine Robin).

migrant « partagent le même sentiment d'être menacé au plan du langage. » (Fortin, 2004, p. 58.) Puisque ce point commun favorise l'intégration des écritures migrantes au Québec, c'est surtout par lui qu'elles s'introduisent. C'est d'ailleurs le constat auquel parvient Cynthia Fortin dans son mémoire de maîtrise portant sur la voix des écrivaines migrantes du Québec. Dans son premier chapitre, elle écrit :

Bien que sans cesse tiraillé entre l'anglais et le français dit international, le français du Québec, fragile et inachevé, offre de ce fait une brèche où l'énonciation des migrants peut se glisser. Il s'agit en effet d'une langue vivante, sans cesse renégociée et remise en question, dont l'évolution continuelle refuse la fixité ou la norme figée. Le français, au Québec, n'a de cesse de se métamorphoser et donne à voir un visage kaléidoscopique capable d'inclure une multitude de référents et de points de vue. En ce sens, il sied bien aux exilés qui y reconnaissent leurs propres tangages et incertitudes, leur propre déviance de la norme, tant linguistique qu'identitaire. En s'insérant dans une langue en mouvement et sujette aux redéfinitions, les migrants voient l'occasion de tresser leur bagage linguistique au contexte culturel québécois et de participer ainsi à l'échafaudage d'une langue capable de les dire [...]. (Fortin, 2004, p. 59.)

Plus loin dans ce chapitre, nous ciblerons ce travail de la langue dans l'œuvre de Wajdi Mouawad. Nous remarquerons aussi que, tout à l'image des autres auteurs migrants, le dramaturge ne s'intéresse pas qu'au traitement de la langue. Il est préoccupé par plusieurs autres thèmes, comme ceux de l'identité, de l'altérité, mais aussi de l'enfance et de la mémoire, dont il sera davantage question au deuxième chapitre. Nous traiterons donc de ces deux premiers thèmes à partir des ouvrages d'Alexis Nouss, de François Laplantine et d'Amin Maalouf; nous verrons ainsi comment ils servent à tisser le propos de *Seuls*. En premier lieu cependant, visitons l'œuvre de Mouawad, laquelle, par la récurrence de procédés et de certaines préoccupations, s'inscrit certainement dans le champ de la littérature québécoise migrante.

### 1.1 La faille de l'exilé

Évidemment, la question identitaire est chère à l'individu en exil puisque celui-ci est confronté à une nouvelle perception de lui-même, à une nouvelle individualité; lui qui, « jusqu'à un passé encore tout récent, ne questionnait pas son identité. » (Harel, 1992, p.

197.) Cette nouvelle perception crée une sorte de faille qu’Azouz Begag et Abdellatif Chaouite nomment un écart d’identité : « Tout migrant est un être habité par l’autre, l’autre migrant qu’il a d’abord “accueilli” chez lui et en lui. C’est là d’abord son écart interne que la migration effective fera grossir ou rétrécir suivant la valeur des “retrouvailles”. » (1990, p. 35-36.) Ainsi, qu’on le nomme « faille » ou « écart interne », c’est l’intégration de l’Autre en soi — tout comme le fait de se reconnaître comme Autre — qui est à l’origine de la scission du sujet, sujet qui ne se reconnaît plus et qui, tout comme Harwan dans *Seuls*, est sans cesse confronté à lui-même.

#### 1.1.1 Mouawad, auteur migrant

La majeure partie du travail de Wajdi Mouawad se concentre sur la question identitaire et plus particulièrement sur le retour aux origines. Les personnages mouawadiens fouillent les vestiges de leur histoire, à la recherche d’indices qui leur permettraient de connaître ou de mieux comprendre leur passé trouble. Les trois premiers volets de la tétralogie « Le sang des promesses » en sont des exemples éloquentes. En retournant dans le pays natal de son père afin de lui offrir une sépulture, Wilfrid — protagoniste de *Littoral* — fait des rencontres qui le mèneront sur les traces de ses origines et lui permettront de retrouver des bribes de son passé familial et national que la guerre civile a bouleversé et que le temps a finalement oblitéré. Ainsi, au contact les uns des autres, Simone, Amé, Sabbé, Massi, Joséphine et Wilfrid arriveront à se constituer une métaphore paternelle qui saura remplacer leurs propres pères disparus, dévorés par les violences de la guerre. Ils pourront, en quelque sorte, se réconcilier avec leur passé. De même, dans *Incendies*, obéissant aux dernières volontés de leur mère décédée depuis peu, Jeanne et Simon partent à la recherche de père et frère qu’ils trouveront sous un même visage<sup>3</sup>. Enfin, dans *Forêts*, Loup remonte le fleuve de ses origines afin de faire cesser la malédiction qui accable depuis trop longtemps ses aïeules.

---

<sup>3</sup> Jeanne et Simon reçoivent tous deux, de la main du notaire, une lettre les encourageant à retrouver père et frère. Ils y parviendront, mais non sans découvrir que ces deux personnes n’en forment qu’une seule. Ils apprendront, au cours de leur investigation, que leur mère a eu avant eux un premier enfant, fruit d’un amour de jeunesse. Pour sauver son honneur et celui de sa famille, elle a été forcée de le donner en adoption. Ainsi, toute leur vie, mère et fils tenteront de se retrouver. Ils

Vraisemblablement, les personnages mouawadiens sont tournés vers leur passé, mais c'est avec *Seuls* que la quête des origines est poussée à son paroxysme. C'est également dans cette pièce qu'elle se fait la plus personnelle puisque le dramaturge, à peine voilé sous les traits d'un personnage au même passé et aux mêmes préoccupations, tente de revenir, par le biais d'une écriture autofictionnelle, au moment de sa vie où la faille devient l'état qui le caractérisera par la suite. La position d'entre-deux, nous le verrons, travaille l'œuvre dans les propos évoqués autant que dans sa structure.

*Seuls* met en scène un jeune homme qui a traversé l'Atlantique avec sa famille afin de se refaire une vie au Québec. Durant la première partie de la pièce, Harwan, le protagoniste et le seul personnage qui est donné à voir sur scène, fait le bilan de sa vie. En proie à un malaise existentiel provoqué par l'expérience du déracinement, il paraît incapable de se glisser définitivement dans une culture où il n'a pas grandi. Un renversement s'opère cependant lors de la deuxième partie alors que Harwan, tout comme lorsqu'il était enfant, ne s'exprime plus avec des mots mais par la peinture qu'il étend, avec son corps qui fait office de pinceau, sur d'immenses toiles. Les mots de la première partie disposent les divers éléments nécessaires à la compréhension de la performance jouée en deuxième partie, quand la pièce prend tout son sens : en reprenant, en gestes, et en portant plus loin les propos énoncés en début de spectacle, le protagoniste retourne vers un temps d'avant, une période heureuse de l'enfance.

C'est en quelque sorte le moment de l'exil forcé qui porte, en sourdine, la pièce de Mouawad. Tout au long de la première partie, la faille qui déjà s'est inscrite chez le protagoniste est exposée. La spectatrice comprend que Harwan se trouve dans une position délicate, entre un passé idéalisé et un présent incertain, entre une enfance heureuse et un quotidien comportant sa part de doutes, d'inquiétudes et de contrariétés. Toutes ces incertitudes prennent racine dans l'épisode migratoire : la spectatrice peut s'en convaincre lorsque Harwan se rend à l'hôpital afin d'y visiter son père, alors dans un état comateux. Harwan discute avec lui et en vient à lui poser toute une série de questions qui s'adressent, en définitive, davantage à lui-même qu'à son père. Il interroge : « Je veux dire, papa, qu'est-ce

---

réussiront finalement, mais sans se reconnaître : devenu tortionnaire d'une prison, le fils viole la mère et de cette union naîtront les jumeaux, Jeanne et Simon.

qui se serait passé si on n'avait pas quitté le Liban? qu'est-ce que je serais devenu? » (Mouawad, 2008, p. 150.) Cette interrogation du protagoniste marque à quel point l'exil a interrompu le cours normal des choses pour lui : ses repères ont été changés et son univers s'en est trouvé bouleversé. Depuis, il éprouve des difficultés à se définir. C'est pourquoi, au cours de ce chapitre et du suivant, nous nous questionnerons sur la période d'introspection que traverse Harwan tout au long de la première partie de *Seuls*. Nous verrons comment se manifeste cette crise identitaire et comment le protagoniste habite l'inconfortable position d'entre-deux dans laquelle il est confiné. Mais, effectuons tout d'abord un détour par les théories de l'hybridité et du métissage afin de mieux comprendre la complexe situation dans laquelle se trouve notre protagoniste.

### *1.2 Le métissage ou une vision utopique de l'expérience migratoire*

S'intéressant tous deux à la question de l'identité et du métissage, les chercheurs Alexis Nouss et François Laplantine écrivent, à quatre mains, un ouvrage qu'ils intitulent *Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Dans ce texte, ils s'interrogent longuement sur l'état de l'individu en exil et sur les effets, à plus ou moins long terme, d'un tel traumatisme. Ainsi, tout au long de leur exposé, ils prônent une pensée du métissage selon laquelle l'individu en exil devrait pouvoir, s'il le souhaite, mettre en valeur ses multiples appartenances. Ils interrompent parfois leur réflexion puisqu'ils soulèvent, ça et là, les écueils que celle-ci rencontre, écueils provenant surtout d'un mode de pensée binaire, toujours bien implanté dans nos sociétés. Voici comment Nouss et Laplantine définissent leur concept : « Le métissage est une composition dont les composantes gardent leur intégrité. » (2008, p. 8.)

Dans une publication antérieure, Alexis Nouss illustre d'ailleurs de manière assez ludique cette idée : « Parmi les cocktails cubains, le mojito tient du métissage puisqu'il avoue sa feuille de menthe, son sucre et son rhum, non le daiquiri qui dissimule ses ingrédients en un blanchâtre et opaque glacis. » (2005, p. 10.) Ainsi, selon une pensée obéissant à ces principes de base, l'individu possédant des appartenances variées devrait être en mesure de pouvoir les afficher toutes, sans craintes que celles-ci ne soient vues comme étant en conflit et sans qu'un élément ne puisse se retourner contre lui. Comme Nouss le met en évidence, la figure métisse — dans un monde dégagé de sa vision manichéenne — « avoue », elle exhibe

ses appartenances autant que ses différences. Une pensée du métissage va donc bien au-delà de celle de la tolérance : il ne s'agit pas ici de considérer l'Autre, d'accepter ses différences tout en le gardant à distance; il s'agit en fait de « vivre avec », avec toute l'ouverture et la curiosité que cela implique<sup>4</sup>.

Alexis Nouss dit du métissage qu'il « décrit la possibilité du saut » (2005, p. 27) : « Sauter : appartenir pleinement, et sans trahison, à plusieurs cultures, afficher plusieurs identités. » (p. 28.) Nous saluons la justesse et l'audace des propos d'Alexis Nouss dans son *Plaidoyer pour un monde métis*, mais nous devons toutefois nuancer cette dernière affirmation puisqu'il nous semble plutôt que nous n'ayons pas « plusieurs identités » mais une seule, avec différentes facettes. Ceci dit, les mots du chercheur traduisent sa conception d'une pensée métisse — qui défie l'esprit binaire, lequel cloisonne et restreint la pensée — et mettent l'accent sur la possibilité, pour l'individu métissé, d'exprimer sa pluralité. Amin Maalouf — romancier et essayiste — abonde d'ailleurs dans ce sens puisqu'il écrit, dans son célèbre texte *Les identités meurtrières* : « L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par pages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un “dosage” particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre. » (1998, p. 8.) Une identité, donc, mais plusieurs facettes; tout à l'image de Harwan, protagoniste de *Seuls*.

Harwan est sans contredit un être hybride, métissé. D'entrée de jeu, on lui reconnaît plusieurs appartenances. Il est à noter que Wajdi Mouawad lui-même joue le personnage et donc, que l'analogie entre les origines du personnage et celles de l'auteur se fait d'emblée<sup>5</sup>. Ainsi, la voix et les intonations de Harwan laissent entendre un accent européen. Rien par

---

<sup>4</sup> Ce véritable « vivre avec » est malheureusement encore peu pratiqué si l'on en croit Homi K. Bhabha. Selon lui, la diversité culturelle rencontre deux obstacles majeurs : le fait que nos sociétés encouragent, mais aussi confinent cette diversité culturelle, et le fait que, bien qu'elles fassent preuve d'une grande ouverture, ces sociétés cachent toujours un racisme profondément ancré. Ainsi, elles permettraient et marqueraient tout à la fois cette diversité culturelle. Je paraphrase ici les propos de Bhabha que l'on retrouve dans « The Third Space. Interview with Homi Bhabha ». (Rutherford, 1990, p. 208.)

<sup>5</sup> Cette analogie est même suggérée par l'œuvre; le paratexte en atteste. Nous y reviendrons au deuxième chapitre.

rapport à cela n'est mentionné au cours de la pièce, mais il est possible d'imaginer que Harwan a séjourné quelque part dans le Vieux Continent avant de s'installer au Québec. De plus, il utilise tout à la fois des expressions françaises et québécoises. Le personnage peut aussi bien s'exprimer en ces mots : « je suis *pogné* dans une grosse *marde* [...] qui est en train de totalement crisser le camp, *tabarnac!* » (Mouawad, 2008, p. 127), qu'user d'expressions telles « [j]'en ai marre » et « Si! » (pour « Oui! ») (p. 145 et p. 148), très peu utilisées au Québec. Par ailleurs, quoiqu'il affirme avoir peine à s'exprimer dans sa langue maternelle, il passe fréquemment du français à l'arabe lorsqu'il discute avec son père ou avec sa sœur.

Finalement, quoiqu'il ne s'exprime pas avec l'accent québécois, le personnage utilise maints traits d'humour en lien avec cette culture, montrant ainsi son appartenance à celle-ci. Par exemple, lors de la scène d'ouverture, la deuxième phrase prononcée par le personnage est la suivante : « Elle [sa soutenance de thèse] me permet d'exposer mon point de vue alors que les interrogations relatives à notre capacité de vivre ensemble et de nous accommoder de nos différences se posent à nous avec autant de complexité. » (p. 125.) Cette affirmation joue sur deux plans. Dans un premier temps, elle énonce véritablement une problématique sur laquelle se penchera la pièce et porte notre travail, c'est-à-dire la question de l'identité dans toute sa complexité, surtout si on l'étudie d'un point de vue social (le protagoniste étudie en sociologie de l'imaginaire). Le deuxième niveau émerge davantage dans la version « jouée » de la pièce, puisque l'on a non seulement accès aux mots, mais aussi au ton avec lequel Harwan les prononce. Dans ce discours, une emphase certaine est mise sur le mot « accommoder ». Une pause, même, est marquée. Le public qui, depuis des mois, entend parler de la fameuse Commission Bouchard-Taylor<sup>6</sup>, réagit de belle manière lorsqu'il s'aperçoit de la boutade concernant les « accommodements raisonnables ». Il réagit de même

---

<sup>6</sup> Communément appelée la Commission Bouchard-Taylor (noms des co-présidents) et nommée officiellement la Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles, cette commission fut créée en 2007 par Jean Charest, Premier ministre du Québec, afin de questionner, puis de baliser, la présence de même que les rapports interrelationnels, culturels, religieux, qu'entretiennent les communautés immigrantes du Québec. Le rapport de cette commission a été publié le 22 mai 2008. Pour de plus amples informations, il est possible de le consulter à l'adresse suivante : <http://www.accommodements.qc.ca>.

lorsque Harwan feint de se tromper en présentant Robert Lepage comme une « figure théâtrale sur la scène canadienne et internationale » (p. 125). Le protagoniste se reprend rapidement en ajoutant « ... québécoise et internationale » (p. 125-127) ce qui a pour effet de provoquer le rire chez le public. Ces deux anecdotes marquent non seulement une compréhension et une appartenance à la culture québécoise, mais créent également une complicité avec le public (évidemment, lorsque la pièce est jouée au Québec); complicité qui est volontairement brisée lors de la deuxième partie de la pièce (ce dont nous reparlerons en conclusion).

Un pont est ainsi créé entre la scène et le public, mais également — et surtout — entre les cultures. C'est de cette manière qu'agit la figure du métis, situé plus souvent qu'autrement en bordure, aux frontières. Homi K. Bhabha, dans *Les lieux de la culture*, reprend les mots de Heidegger pour illustrer cette idée : « Toujours, et d'une façon chaque fois différente, le pont ici ou là conduit les chemins hésitants ou pressés pour que les hommes aillent sur d'autres rives [...]. Le pont *rassemble* car il est l'élan qui donne un passage [...]. » (Bhabha, 2007, p. 34-35.) L'individu aux diverses appartenances lie, rapproche, fait communiquer et s'interroger les cultures et les diverses composantes de l'identité. Il intervient comme passeur<sup>7</sup>, mais sa position reste somme toute inconfortable, la pensée métisse n'ayant pas encore véritablement intégré nos sociétés; c'est-à-dire que celles-ci ne sont toujours pas parvenues à se départir de leur vision binaire du monde, vision qui situe chacune de ses composantes dans une relation d'inclusion ou d'exclusion, de similitude ou d'altérité. Harwan en est d'ailleurs un bon exemple mais aussi une victime.

Dans cette perspective, Alexis Nouss, dans son *Plaidoyer pour un monde métis*, met bien en évidence la différence entre l'espace de l'entre-deux dans lequel l'exilé est confiné et la tierce zone dans laquelle celui-ci devrait pouvoir s'épanouir :

---

<sup>7</sup> Simon Harel se sert d'ailleurs de cette même figure du passeur pour expliquer le rôle du personnage migrant dans *La Nuit* de Jacques Ferron. Harel écrit : « le milieu urbain n'est plus entrevu uniquement comme un espace clos, claustrophobique [...] mais plutôt comme un espace interstitiel. » Puis, il fait voir comment, dans ce roman de Ferron, « [c]'est Alfredo Carone, Italien originaire de Sicile, chauffeur de taxi de son métier, qui fait office de passeur [entre deux personnages, François Ménard et Frank Archibald Campbell,] car l'étranger permet le franchissement des lieux. » (1999, p. 126.)



Le tiers-espace n'est pas l'entre-deux comme l'indique le changement numérique dans la terminologie. L'entre-deux existe par la tension<sup>8</sup> que provoque, à partir des frontières, la rencontre de deux entités alors que le tiers-espace accueille, hors-frontières, le déplacement de ces forces, ce qui autorise la négociation. L'entre-deux tire sa valeur de limites que, par là-même, il valide. Le tiers-espace n'est pas non plus l'hétérotopie : l'altérité du lieu hétérotopique se marque par un passage de frontières alors que le tiers-espace les ignore ou les occulte afin que la rencontre des forces prenne place dans la proximité, la "juxtance" nécessaire à la négociation. (2005, p. 62.)

En formulant cela, Nouss reprend le concept de tiers-espace d'Homi K. Bhabha lorsque celui-ci développe sa conception de l'hybridité.

En effet, dans une entrevue qu'il accorde à Jonathan Rutherford, qui porte sur l'identité et qui s'attarde aux concepts de la communauté, de la culture et de la différence, Bhabha explique :

But for me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the « third space » which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom. [...] The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognisable, a new area of negotiation of meaning and representation. (Rutherford, 1990, p. 211.)

Ainsi, ce tiers espace dont il est question ici accueille, offre une aire de repos pour celui en qui déjà bouillonne une diversité d'appartenances. Or, si l'on s'efforçait de considérer le monde selon une pensée métisse, le tiers-espace rendrait possible un secteur de négociations, comme l'affirment Nouss et Bhabha. Le métis ne serait plus ici dans un rapport de tensions — lesquelles sont à l'origine de failles — mais bien d'expansion et d'épanouissement. Le tiers-espace permettrait donc l'émergence d'un état nouveau, d'une autre réalité jusqu'alors imperceptible, inespérée; il inciterait à explorer d'autres zones de signification. Harwan,

---

<sup>8</sup> Cette « tension » est d'ailleurs tout à l'image de celles qui sont à l'origine de la formation de failles, tel qu'expliqué en introduction. De fortes pressions et tensions exercées sur de la matière rocheuse sont responsables de son sectionnement; il en est de même pour l'individu métissé, lequel, soumis à des pressions de toutes sortes (sociales, familiales, personnelles...), devient un sujet porteur de la faille.

cependant, ne se trouve pas dans ce lieu de confort. En raison d'une forme de pensée binaire (selon Nouss et Laplantine) ou une vision tribale<sup>9</sup> de l'identité (selon Maalouf), il est contraint d'errer dans un espace de l'entre-deux, zone de tensions. Par le fait même, ses diverses appartenances et tout ce qui les constituent entrent souvent en conflit, voire en contradiction. Le protagoniste semble avoir peine à composer avec ses différentes facettes et là se dessine une faille béante. C'est cette faille qui le condamne à l'entre-deux, l'empêchant d'habiter réellement ses deux versants.

### 1.3 *La tribalité ou une vision binaire de l'identité*

#### 1.3.1 Une forme de pensée ségrégative

Afin de mieux saisir la pensée binaire de l'identité et toutes les conséquences qu'elle engendre, arrêtons-nous brièvement aux propos d'Amin Maalouf, dont il a été question plus haut. Maalouf, dans *Les identités meurtrières*, tente de comprendre (et de faire comprendre) le monde arabo-musulman aux occidentaux. De ce fait, il se penche sur les tensions grandissantes entre l'Occident et l'Orient. Cependant, avant de déployer sa dialectique, il traite de la question de l'identité et de sa complexité, de la « corde sensible » qu'elle représente pour tout individu. Dans l'introduction de son essai, l'auteur se prend comme point de départ et raconte une anecdote qui porte à réfléchir. À la question qu'on lui pose de façon récurrente au sujet de ses origines, à savoir s'il se sent plutôt français ou plutôt libanais, il répond :

Cette interrogation insistante m'a longtemps fait sourire. Aujourd'hui, je n'en souris plus. C'est qu'elle me semble révélatrice d'une vision des hommes fort répandue et, à mes yeux, dangereuse. Lorsqu'on me demande ce que je suis « au fond de moi-même », cela suppose qu'il y a, « au fin fond » de chacun, une seule appartenance qui compte, sa « vérité profonde » en quelque sorte, son « essence », déterminée une fois pour toutes à la naissance et qui ne changera plus; comme si le reste, tout le reste — sa trajectoire d'homme libre, ses convictions acquises, ses préférences, sa sensibilité propre, ses affinités, sa vie, en somme —, ne comptait pour rien. (Maalouf, 1998, p. 8.)

---

<sup>9</sup> Ou propre à la tribu, « qui réduit l'identité à une seule appartenance, installe les hommes dans une attitude partielle, sectaire, intolérante, dominatrice » (Maalouf, 1998, p. 39).

Comme si l'individu devait nécessairement s'identifier à un élément de son identité, qui compterait davantage pour lui; comme s'il devait en faire valoir un au détriment des autres. Combien d'entre nous, aujourd'hui, peuvent se réclamer d'une seule appartenance? Sherry Simon, dans *Fictions de l'identitaire au Québec*, reconnaît également une fluctuation de la notion d'appartenance culturelle : « La culture, de plus en plus, a partie liée avec l'espace. Arrachée à sa condition de tradition, la culture acquiert une nouvelle densité horizontale. » (1991, p. 24-25.) Si l'on tient compte des origines ancestrales, des voyages, des rencontres marquantes, des goûts culinaires, littéraires, musicaux... de chacun, qui, véritablement, peut s'avouer complètement québécois, guatémaltèque, arabe, bakhtinien, végétalien...? C'est pourtant ce qu'encourage une forme de pensée binaire : prévaloir un élément de l'identité, et « [q]uiconque revendique une identité plus complexe se retrouve marginalisé. » (1991, p. 9.)

Alexis Nouss et François Laplantine, dans leur essai *Le métissage...*, en viennent au même constat. Selon ces deux chercheurs, « la pensée encore aujourd'hui largement dominante est une pensée de la séparation qui procède à une organisation binaire de notre espace mental ainsi qu'à une répartition dualiste des gens et des genres [...]. » (2008, p. 62.) Pas de zones grises, donc, en ce qui concerne l'identité. De plus, c'est surtout dans le regard d'autrui que l'individu aux multiples appartenances sera stigmatisé, puisque d'un côté de la faille comme de l'autre, il sera perçu comme figure de l'altérité. C'est une pensée de la séparation qui est la cause de cette ségrégation puisque, justement, elle procède à une répartition dualiste des êtres et des choses. Ainsi, si l'on ne s'inscrit pas parfaitement dans un contexte, si l'on ne s'efface pas dans son homogénéité, on devient nécessairement figure d'altérité, celui qui vient chambouler l'équilibre; et le métis, à tous les coups, est pointé du doigt.

### 1.3.2 La scission du sujet : le cas de Harwan et de son créateur

Cette non-adéquation de l'individu avec son milieu est au cœur de *Seuls* : Harwan, tant dans sa culture d'arrivée que dans sa cellule familiale (qui nous est donnée pour mieux comprendre sa culture d'origine; le père semble vouloir perpétuer les traditions libanaises), se heurte à des incompréhensions. Dans les deux sphères culturelles, il détonne. Sa visite à la quincaillerie, notamment, montre bien ce statut d'étranger qui le poursuit sans relâche. Lorsque le protagoniste raconte à son père l'achat de papier peint qui servira à enjoliver son

nouvel appartement, il raconte : « Je retourne au magasin, je m'informe : "Comment on fait pour fixer le papier peint?" L'employé me répond : "Ce n'est pas du papier peint que vous avez là, monsieur! Vous avez acheté des nappes. Pour les tables... Vous n'êtes pas d'ici, vous... peut-être que chez vous on mange sur les murs..." » (Mouawad, 2008, p. 153.) Non, Harwan n'est pas d'ici : son accent et sa physionomie peuvent en témoigner. Et à la moindre occasion, on se charge de le lui rappeler : l'employé ici ne se contente pas seulement de signaler la bévue de Harwan — comme il le ferait probablement avec n'importe quel client —; il accuse tout de go sa différence.

Un autre personnage révèle aussi le statut d'étranger de Harwan : il s'agit de celui de Linda Beaulieu, employée de la compagnie Ex Machina, fondée par Robert Lepage. Quoique ce personnage se comporte de manière agréable et respectueuse avec le protagoniste, il manifeste, à travers leur conversation téléphonique, une vision ségrégative de l'identité. Bien que nous n'ayons pas accès véritablement aux mots prononcés par Madame Beaulieu (il n'y a pas de bande sonore qui laisse entendre les mots de l'interlocutrice, c'est la spectatrice qui doit les déduire), les réponses offertes par Harwan sont révélatrices. Le protagoniste téléphone à Linda Beaulieu afin de savoir s'il peut devancer la date de l'entretien prévu avec Robert Lepage. Après avoir échangé des formalités au sujet de sa thèse, il répond en ces mots aux questions posées par son interlocutrice : « Harwan / Libanaise / La guerre » (p. 133). Or, étant donné le ton avec lequel le héros répond aux questions de Linda Beaulieu, tout porte à croire que celles-ci proviennent davantage d'une curiosité que d'une intention discriminatoire. Il reste que cette conversation ne présente pas Harwan comme un individu à part entière, mais comme un casse-tête qui nous est donné à voir par morceaux détachés. En effet, des parcelles de son passé nous sont révélées par bribes, à l'image d'ailleurs de cet individu morcelé. De plus, les questions de l'interlocutrice montrent que, même dans une futile conversation téléphonique, le personnage, de par sa différence, se fait remarquer. On cherche à nommer sa différence et ce « marquage » condamne l'exilé à habiter les failles ou les frontières identitaires : sans cesse repoussé vers l'extérieur, puisqu'identifié comme Autre de part et d'autre de la faille.

Ni vraiment d'ici ni complètement d'ailleurs, Azouz Begag et Abdellatif Chaouite expliquent que

[s]i le migrant, dans l'espace socio-économique, se trouve en situation de participation dans la société d'accueil, dans l'espace symbolique, identitaire, il est surtout en situation d'*insularisation*. En un mot, le migrant est un être socio-économiquement d'ici et psychobiographiquement d'ailleurs. / Le rapport à l'espace des enfants est évidemment tout autre. Ils sont sujets dès leur plus jeune âge à une double aimantation identificatoire : celle de leur famille et celle des institutions sociales (école, télévision...), deux foyers de référence emboîtés l'un dans l'autre mais qui ne parlent pas les mêmes langages, qui sont souvent problématiques. (1990, p. 47.)

Quoique le propos de Begag et de Chaouite soit péremptoire — les migrants ne sont certes pas totalement socio-économiquement d'ici, pas plus qu'ils ne sont totalement psychobiographiquement d'ailleurs —, il montre à quel point l'exilé est tiraillé, sectionné. Celui-ci détonne dans toutes les sphères sociales.

Étranger, Harwan l'est jusque dans sa cellule familiale puisqu'il entretient des relations conflictuelles avec sa parenté, et tout particulièrement avec son père. D'ailleurs, la figure paternelle, dans *Seuls*, est une représentation « brute », si l'on peut dire, de la culture du pays abandonné. Dans un premier temps, Harwan éprouve des difficultés à se soumettre aux traditions : sa vie professionnelle l'amputant d'une grande partie de son temps, il a peine à s'acquitter de ses engagements familiaux, ce qui a pour conséquence de se faire sermonner par son père. Lors d'une conversation téléphonique qu'il a avec lui, il s'exprime ainsi :

Je t'appelais pour te dire que je ne pourrais pas passer te voir aujourd'hui comme prévu / [...] / Tu ne veux pas que je t'explique / [...] / Papa / Ton époque n'est pas la mienne / Je rajouterai la culpabilité / Tout / Si j'avais vécu la guerre ce serait peut-être plus simple / Papa, j'ai trente-cinq ans, je t'appelle pour te dire que je ne peux pas passer te voir et tu m'engueules / [...] / Les traditions, les conventions, l'argent, aller manger chez son père tous les dimanches ça n'aide pas / À chaque conversation, tu me rappelles que je n'ai pas vécu la guerre. Je pose un geste, tu me dis que ce n'est pas le geste que tu aurais posé (Mouawad, 2008, p. 135-136).

La faille que porte Harwan provient certes de cette relation trouble qu'il entretient avec son père, puisque de celle-ci émane un conflit entre le bagage culturel qu'il porte et son désir d'individualité. Certains gestes n'ont pas la même valeur pour son père que pour lui-même; différentes visions et croyances entrent en confrontation et cela crée des pressions à l'origine de failles. D'ailleurs, plus loin, Harwan fait part à son père de l'impression d'avoir très peu de choses en propre :

Je ne dis pas ça, je dis juste qu'il est difficile de poser un geste qui soit précisément à moi, tu vois ce que je veux dire? Je veux dire qu'est-ce qui est à moi aujourd'hui? / Non / Très peu de choses sont à moi / Mes habits ne sont pas à moi / Très peu de choses / Très peu / À peine / Ma vie / Ma vie est à moi (p. 136).

Or, Harwan semble avoir l'impression de devoir rendre sans cesse des comptes à tout un chacun : à son père, puisqu'il ne peut manquer un rendez-vous sans se faire engueuler; aux membres de sa société d'accueil, en ce qui a trait à sa différence (son accent indique à Linda Beaulieu qu'il vient d'ailleurs), mais aussi par rapport à sa mécompréhension de certaines réalités (le fait qu'il ait pris des nappes pour de la tapisserie incite tout de suite le quincaillier à prendre cette méprise pour une mésentente culturelle). Découle de tous ces conflits une immense solitude. Harwan prend conscience de son manque de repères : il ne se reconnaît pas totalement dans sa culture d'origine, tout comme les membres de celle-ci ne le considèrent pas comme en faisant partie à part entière. Une vision binaire (ou tribale, selon Maalouf) de l'identité prime dans la famille du protagoniste; il est donc maintenu sur la faille jusque dans son cercle familial.

Harwan est ainsi « seul », comme l'indique le titre, et cette solitude se manifeste à plusieurs niveaux. Il est seul dû à sa situation d'exilé qui l'empêche de s'identifier véritablement à un quelconque groupe. Le pluriel du titre, *Seuls*, peut aussi être examiné selon deux lectures, c'est-à-dire que considérant son métissage, Harwan est un être pluriel. Cette pluralité si difficile à assumer est, chez Harwan, mise à l'avant-plan. Ainsi, le « s » du titre de la pièce évoque la complexité du sujet métis qui doit vivre avec ces différentes facettes de lui-même, facettes qui restent à certains endroits incompatibles les unes avec les autres, comme s'il s'agissait de plusieurs petites solitudes. Cette marque du pluriel pourrait également évoquer le fait que Harwan est, pour ainsi dire, « seul avec ». La pièce proposant un texte d'une portée universelle — les mots du personnage ne se restreignent pas à la situation de l'exilé, mais racontent, plus généralement, l'expérience humaine, la difficulté à trouver un sens à sa vie —, le titre pourrait suggérer l'impossibilité de tout être humain à rejoindre l'Autre, véritablement. Ainsi, chaque individu serait condamné à la solitude.

Mais si nous revenons à la situation plus spécifique du protagoniste, cette solitude mise en scène dans *Seuls* nous laisse croire en une sorte d'« exil hors de soi » (Nouss, 2005, p. 29) qui condamne Harwan à un état où il est laissé à lui-même. Cette situation est évidemment



attribuable au fait qu'il est métis, puisque « [l]e métissage est bâtardise : il naît hors des normes et échappe, par là-même, aux grilles normatives » (p. 29), ce qui peut résulter, pour le sujet, en un sentiment d'isolement. L'exil contraint donc le sujet qui doit le subir à la solitude, le maintient hors des groupes et des normes, mais aussi hors de lui-même. D'ailleurs, « exil » ne vient-il pas du latin *salire*, sauter? (p. 29) Un saut hors de soi, donc, comme l'explique Alexis Nouss, mais également Shmuel Trigano, en un jeu de mots lorsqu'il exprime l'idée d'« une sortie hors (*ex* signifie “hors de” en latin) d'une personne qui est désormais devenue un “il” » (Trigano, 2001, p. 30). Du reste, nous verrons au chapitre suivant que Harwan a l'impression d'avoir laissé une grande partie de lui derrière, comme une essence de lui-même abandonnée avec l'enfance lors de la période de déracinement. Harwan, pour ainsi dire, ne se reconnaît plus.

Tout bien considéré, le protagoniste de *Seuls* est aux prises avec différentes sortes de failles. Dans un premier temps, il est au milieu d'une faille d'ordre culturel, puisqu'il porte plusieurs cultures en son sein, mais ne se réclame d'aucune d'elles entièrement. De plus, le Liban natal de Harwan se détache toujours davantage de lui; d'ailleurs, celui-ci ne parvient plus à parler correctement l'arabe, sa langue maternelle. À plusieurs moments de la pièce, il laisse transparaître une forte nostalgie quant à ce pays, qu'il idéalise tout comme la période de sa vie durant laquelle il y a vécu. De même, le personnage entretient des relations mitigées tout à la fois avec sa famille et sa patrie d'accueil : il ne semble pas s'acclimater parfaitement à ces terres enneigées qui ne l'ont pas vu naître, mais ne semble pas non plus en parfaite adéquation avec ceux qui l'ont élevé. Voilà donc la situation ambiguë dans laquelle se trouve le protagoniste de *Seuls* : exilé d'une terre qu'il a adorée et qu'il a été forcé de quitter pour des motifs politiques, il se retrouve dans un pays qui lui permet de mener une vie somme toute paisible, mais à laquelle il ne pourra jamais s'identifier totalement. Bref, Harwan vit avec un paradoxe : dû à son état, il est contraint à habiter la faille autant qu'il est habité par elle.

La faille culturelle, dans *Seuls*, est marquée par le moment du déracinement, comme à l'origine de celle-ci. D'ailleurs, l'auteur lui-même, dans des entrevues accordées à Jean-François Côté, parle de cet événement qui a chamboulé le cours des choses dans sa vie. En

répondant à la question : « Mais qu'arrive-t-il ensuite à cet "accidenté" [en parlant de l'immigrant]? », il répond :

Il va devenir ce quelqu'un qui a eu un accident grave et qui s'en est sorti. Cela est devenu un élément de son identité. Il est devenu métis. Entre-deux : la vie avant l'accident et la vie après l'accident. Avec un peu de mort évitée entre les deux. Liban-France-Québec. Avant l'accident, pendant l'accident, après l'accident. (Côté, 2005, p. 68.)

Ainsi, « l'accident », qui devient le lieu de la faille, fait dorénavant partie intégrante de l'individu en exil. Tout, par rapport à lui-même, sera désormais considéré en fonction de cet événement déterminant. Et comme le dit Mouawad, il s'en est sorti, certes, mais pas indemne. Il en est de même pour Harwan qui, quoiqu'il vive au Québec, a conservé des traces de chaque étape de l'« accident », en outre une nostalgie profonde de sa terre-mère et un accent européen lorsqu'il s'exprime en français. Et l'expérience trouble semble se prolonger puisque ces divers éléments constitutifs de son identité ne cohabitent pas en harmonie; « l'accident » continue ainsi à hanter l'exilé dans son quotidien<sup>10</sup>.

La perte de la langue maternelle semble un élément déterminant dans la faille qui constitue le sujet exilé. Nous pouvons témoigner de cette blessure tant chez le dramaturge que chez son alter ego : si Mouawad n'arrive plus à retrouver certains mots d'usage dans sa langue maternelle (Côté, 2005, p. 71), son personnage, lui, n'est « même pas foutu de dire *fenêtre* en arabe! » (Mouawad, 2008, p. 151.) Par cette affirmation, Harwan montre comment ce handicap le brime jusque dans les fondements mêmes de son identité. En effet, l'arabe, dans *Seuls*, est davantage lié à l'intimité. Dans un premier temps, le protagoniste utilise cette langue soit avec sa sœur, soit avec son père lorsqu'il lui rend visite à l'hôpital. L'arabe renvoie donc à la famille. D'ailleurs, Layla (la sœur de Harwan) utilise l'arabe ou le français lorsqu'elle s'adresse à son frère. Ces deux langues, chez elle, ne semblent cependant pas occuper le même espace, c'est-à-dire qu'elle utilise le français comme simple outil de

---

<sup>10</sup> Cela fait écho à l'expérience de l'exil telle que vécue par Edward W. Said: « Exile [...] is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home : its essential sadness can never be surmounted. » (2001, p. 173.) D'ailleurs, dans leur version originale, les mémoires de Said, intitulés *À contre-voie* dans leur version française, s'intitulent *Out of Place*, c'est-à-dire « Sans lieu ».



communication (langage usuel), et l'arabe davantage pour dévoiler ses sentiments et ses préoccupations (langage émotif). Aussi, lorsque Harwan mentionne qu'il n'arrive plus à utiliser correctement sa langue maternelle, il reconnaît être amputé, d'une certaine façon, d'un éventail de ses émotions, d'une partie de lui-même (d'un certain passé auquel sa sœur semble avoir encore accès). Il ne se reconnaît plus totalement; il a, pour ainsi dire, « oublié son visage initial<sup>11</sup> », d'où la figure du mutant dont parle Mouawad dans la citation qui suit. Comme si l'être de papier, à l'image de son créateur, avait été amputé d'un membre (perte de la langue maternelle) et qu'un autre, en raison d'un surentraînement, se retrouvait disproportionné (le fait qu'il « manie » si bien la langue française). Cela crée, selon Mouawad, une sorte de mutant.

Or, l'impossibilité, pour Harwan — et pour Mouawad —, de ne pouvoir parler correctement leur langue maternelle est une des manifestations les plus probantes de la faille interne du sujet chez l'auteur d'origine libanaise. De ce point de vue, le métissage est perçu comme une « monstruosité », même pour le métis lui-même. Sur ce, le dramaturge est sans équivoque :

C'est le mutant [en parlant de l'exilé]. Le cancrelat si vous voulez. Mi-homme, mi-bête. Une mutation. Une monstruosité. Parfois, tout en parlant, je ne sais pas qui parle en moi. Car je trouve cela proprement épouvantable de manier le français de cette manière alors que je suis absolument handicapé dès qu'il s'agit de me souvenir comment on dit le mot « chapeau » ou le mot « portes-clé » en arabe. Je me regarde en français et je suis dans le noir en arabe et cela crée une sorte d'illusion, un oubli de mon visage initial. Une mutation. Un monstre. (Côté, 2005, p. 71.)

La relation que Harwan entretient avec les multiples langues apprises est tout aussi complexe. Il conserve un lien certes intime avec sa langue maternelle, mais la maîtrise qu'il a dorénavant de cette langue ne parvient à nommer ce qu'il est devenu. De même, quoique son utilisation de la langue française soit impeccable, celle-ci ne semble pas — si l'on en croit la première partie de la pièce — rendre tout à fait la faille qui l'habite / qu'il habite. Or, si le

---

<sup>11</sup> La figure du visage est récurrente dans l'œuvre de Mouawad. Nous y reviendrons au deuxième chapitre.

métissage linguistique de Harwan annonce pluralité, mais aussi tangage et précarité — caractéristiques du sujet exilé —, ce métissage ne lui permet pas véritablement de dire sa blessure<sup>12</sup>.

Toujours dans les entrevues accordées à Jean-François Côté, Mouawad raconte : « Depuis deux ans environ, je prends conscience que l’immigration ne s’est pas faite sans que j’y laisse des plumes : ne plus maîtriser ma langue maternelle ni à l’oral ni à l’écrit, est peut-être une des pertes les plus dommageables. Je tente de rattraper le temps perdu. » (2005, p. 70.) On retrouve également cette non-concordance temporelle chez Shmuel Trigano dans son ouvrage *Le temps de l’exil*. Selon lui, « [l]e temps de l’exil [est] une terre sur laquelle l’exilé restera à jamais (dans sa conscience intime en tout cas) un étranger, un temps pour toujours clivé par le hiatus du passé et du présent<sup>13</sup>. » (2001, p. 47.) À l’instar de son créateur, Harwan, au cours de la première partie de la pièce, semble lui aussi éprouver un décalage temporel : « L’exil c’est peut-être ça : l’impossibilité de rattraper le retard. » (Mouawad, 2008, p. 150.) Du déracinement suit une impossibilité de retrouver une unité. Le hiatus du passé et du présent crée une faille impossible à colmater. L’individu, tel qu’on l’a connu, tel qu’il s’est connu lui-même, s’est perdu dans les méandres de l’expérience de l’exil. Ici, la faille atteint une profondeur inouïe, puisque si le fait d’être considéré étranger pour tous isole l’exilé et le prive de tout sentiment d’appartenance<sup>14</sup>, le fait qu’il se considère lui-même étranger entraîne une scission chez lui, une faille qu’il ne pourra jamais colmater. Même un retour au pays ne permettrait pas une réunification<sup>15</sup>, puisque c’est non seulement un pays mais aussi un état d’être que le sujet a quitté avec celui-ci; cet état a été perdu, son équilibre,

---

<sup>12</sup> Nous verrons, avec la deuxième partie de *Seuls*, que c’est avec une autre forme de langage que Harwan arrive réellement à s’exprimer.

<sup>13</sup> Julia Kristeva, en parlant de l’étranger, tient un propos qui rejoint celui de Trigano. Selon Kristeva, l’espace de l’étranger se raconte ainsi : « N’appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour. L’origine perdue, l’enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens. » (1988, p. 18-19.)

<sup>14</sup> Ou selon les mots d’Edward W. Said : « exile is a solitude experienced outside the group : the deprivations felt at not being with others in the communal habitations. » (2001, p. 177.)

<sup>15</sup> D’ailleurs, dans *Architecture d’un marcheur*, Mouawad explique : « [...] il m’est arrivé de me demander si je devais retourner au Liban et y faire du théâtre [...]. Mais je suis un exilé depuis l’âge de huit ans, on ne se refait pas “autochtone” du jour au lendemain, et là-bas comme ici je ressentirais le même décalage. » (Côté, 2005, p. 31.)

brisé. Mais cet état est désormais perdu. Or, seul un retour temporel — impossible, sauf, peut-être, par le biais de la fiction... nous y reviendrons au troisième chapitre — pourrait permettre une réunification.

Ainsi, devenu étranger mais surtout étranger à lui-même<sup>16</sup>, l'exilé espère en vain un retour : « Dès le moment où il y a rupture entre le monde de l'exil et celui du retour — ce qui, dans ce cas, découle de l'annulation d'un monde défini comme illusoire, — le mouvement qui anime l'exil n'est plus possible car il n'y a d'exil que pour un retour, [...] » (Trigano, 2005, p. 28.) C'est d'ailleurs ainsi que l'on pourrait qualifier Harwan : comme un être clivé, un être faillé, le regard toujours tourné vers son passé. La parabole du fils prodigue — qui met en scène un jeune homme qui quitte son père pour vivre dans la débauche, mais qui, par la suite, revient vers lui — porte d'ailleurs toute la pièce. Elle vient aussi donner un sens à la deuxième partie — du moins un support herméneutique, puisque celle-ci est tout entière basée sur la performance, le geste — qui pourrait, sans elle, être reléguée à une forme de théâtre abstrait. Nous verrons, au troisième chapitre, comment Harwan en vient à se faire l'incarnation même de ce fils prodigue et comment il arrive ainsi, métaphoriquement, à effectuer un retour vers ses origines.

Le présent chapitre nous aura permis de mettre en perspective l'œuvre mouawadienne, afin d'en faire surgir les thèmes chers à la littérature migrante. Ces préoccupations nous auront autorisée à cerner comment travaille la faille, objet principal de notre recherche, chez Mouawad et plus précisément dans *Seuls*, pièce non seulement mise en scène mais aussi jouée par l'auteur. Aussi, la faille dans *Seuls* serait la manifestation d'une vision tribale — ou binaire — de l'identité telle que présentée par Amin Maalouf — pensée qui domine toujours dans notre société —, en opposition à une pensée du métissage, développée par les chercheurs Alexis Nouss et François Laplantine. C'est justement cette forme ségrégative de la pensée qui condamne Harwan, tout à l'image de son créateur, et le maintient dans une faille qui l'empêche de mettre à l'avant plan les différentes facettes de son identité. Tentons maintenant d'examiner davantage cette faille et d'aller plus avant dans les pensées du

---

<sup>16</sup> Pour reprendre la célèbre expression tirée du titre d'un ouvrage de Julia Kristeva (1988).

personnage de même que dans la démarche autofictionnelle de l'homme à l'origine de sa création.

## CHAPITRE 2

### LA FAILLE PERSONNELLE

La faille dans *Seuls* n'est pas que culturelle, c'est-à-dire qu'elle ne découle pas simplement d'une vision tribale de l'identité. Elle est, chez Harwan, plus profonde. La faille révélée par le protagoniste au cours de la première partie de la pièce est également d'ordre personnel; elle remonte avant l'épisode migratoire. Nous verrons, au cours de ce chapitre, comment se manifeste cette faille : comment elle travaille chez le protagoniste — mais aussi chez le dramaturge — et comment elle trouve sa résonance dans les fondements mêmes de la pièce. Il sera d'ailleurs question, au troisième chapitre, d'une lecture poétique de *Seuls* qui montrera que la deuxième partie de la pièce, performative et d'un niveau d'abstraction très élevé, trouve son intelligibilité dans la première, et plus particulièrement dans cette faille qui prend ancrage dans l'arrachement à l'enfance, à son silence. Cette seconde faille est identitaire et elle concerne autant le personnage que l'homme à l'origine de sa création. Il semble nécessaire ici de se pencher davantage sur la vie de l'auteur puisque nombreux sont les échos entre celle-ci et la destinée de son personnage. Cette corrélation se voit même confirmée par le paratexte de l'œuvre.

Nous porterons ainsi une attention particulière à la scission entre l'homme que Harwan est devenu et la représentation qu'il se faisait de cet homme lorsqu'il était enfant, scission qui semble trouver écho chez Mouawad lui-même. Harwan comprend qu'une faille identitaire le tiraille et que le point de scission de cette faille remonte, dans son histoire personnelle, entre l'enfance et l'âge adulte. Dans ce chapitre, nous commencerons par aborder les réflexions théoriques sur l'autofiction, pour ensuite considérer de quelle manière celles-ci se jouent dans *Seuls*. Nous observerons donc, à partir des travaux sur les écritures du moi, que le travail autofictionnel participe à la constitution d'une identité nouvelle chez le dramaturge, c'est-à-dire que la création de *Seuls* travaille à revenir sur certains événements passés qui ont marqué

l'identité de l'auteur et tente tout à la fois de contrecarrer ces événements et de renforcer l'identité du dramaturge, de le ramener — le temps de la fiction — à un état qui le constituait à l'aube de sa vie. La figuration de la faille identitaire sera également perçue en lien avec la parole : dans *Seuls*, comme dans les autres pièces de Mouawad, le verbe est riche. Il paraît cependant incapable de nommer véritablement l'expérience du déracinement — qu'il soit d'ordre culturel ou personnel — et ne semble pas, non plus, arriver à écarter les personnages de leur situation d'entre-deux. C'est plutôt le silence, qui porte la deuxième partie de la pièce, qui mènera le protagoniste de *Seuls* sur le chemin des sensations perdues.

## 2.1 L'autofiction

L'autofiction convient à l'individu scindé qui souhaite s'attarder à comprendre et à tenter de remédier à la situation d'inconfort dans laquelle il se trouve. Il y a, dans l'autofiction, quelque chose qui prend la forme d'une quête, menant à la découverte de soi : les failles internes de l'être humain sont d'obscurs précipices qu'un travail autofictionnel aiderait à mettre au jour afin de s'y introduire. Or, cette démarche menant vers la connaissance de soi renfermerait le souhait d'un raccommodement, d'une réunion. Dans le cas présent — c'est-à-dire dans le cheminement qui engendrera la pièce *Seuls* —, le travail d'écriture vise à une réunion du sujet à sa vie, à son passé, mais aussi à l'Autre en lui-même.

### 2.1.1 Une démarche visant à une réconciliation

La démarche autofictionnelle agirait comme pont, convierait à une rencontre. C'est d'ailleurs un commentaire qui revient souvent chez chercheurs et artistes qui se sont penchés sur la question. Simon Harel, dans *Un boîtier d'écriture*, parle de la démarche autobiographique comme d'une réponse à une nécessité intérieure qui aurait pour but de satisfaire le souhait d'un rééquilibrage ou d'une réunion du sujet avec lui-même. Ainsi, selon le chercheur :

Il est loisible d'écrire sur soi dans la mesure où un tel projet laisse des traces, assure une succession matérialisée par le désir de rendre compte de sa vie. Biffer, ainsi que le note Leiris dans *La Règle du jeu*, c'est mettre en scène un signifiant qui instaure une différence, un écart permettant de rêver la proximité d'une unité perdue. (Harel, 2002, p. 35.)

Ainsi, la démarche des écritures personnelles donne la possibilité à la fois de montrer et de mettre à distance la faille interne du sujet, et le fait de nommer et d'étudier cet « écart » autoriserait à envisager sous un autre angle, voire même à tenter, par le biais de l'écriture, une réunification du sujet à lui-même. Le travail d'écriture se voudrait donc la construction d'un espace propice aux retrouvailles, permettant au sujet de renouer avec ce qui a été laissé derrière.

Georges Gusdorf — philosophe français qui s'est intéressé à la question de l'autobiographie — voit lui aussi dans cette démarche un objectif de réunification, puisqu'il écrit : « L'intention autobiographique vise à réaliser une eschatologie de la vie personnelle; la recherche du centre sera couronnée de succès si elle donne accès en ce foyer imaginaire où l'être humain atteint à la réconciliation avec soi-même. » (1991, p. 211.) Or, Gusdorf croit lui aussi que, au fil d'une démarche d'écriture telle que celle de l'autofiction, l'écrivain se sert de son imaginaire pour retrouver quelque chose qui a été enfoui en lui-même. Nous comprendrons bientôt que *Seuls* est un univers fictionnel — ou foyer imaginaire, pour reprendre l'expression de Gusdorf — avec lequel Mouawad creuse la faille personnelle qui l'habite. Nous verrons de quelle manière les mots questionnent, surtout à travers le personnage de Harwan, cette faille qui émerge de la scission d'avec la période de l'enfance; puis, comment cette construction imaginaire tend vers une réconciliation avec ce passé révolu.

Dans le même ordre d'idées, Martine Delvaux — qui s'intéresse à l'écriture des femmes et aux différentes formes qu'elles empruntent, les écritures du moi en étant une proportion non-négligeable —, s'exprime en des termes équivalents. Dans une étude consacré au témoignage, elle note qu'en écrivant *L'événement*, Annie Ernaux a présenté « deux sujets : l'une qui veut écrire et l'autre qui cherche à avorter, l'une cherchant à "rejoindre" l'autre, le texte de l'une incorporant les mots de l'autre pour y trouver une preuve supplémentaire ayant pour but de faciliter la rencontre. » (2005, p. 129.) D'ailleurs, dans *Seuls* tout comme dans *L'événement*, on retrouve la présence de deux niveaux de réalité — ou plutôt de deux niveaux de fiction — entremêlés, perceptibles lors de la représentation et qui se confirment durant la lecture de la pièce : le paratexte de l'œuvre chez Mouawad (tout comme le métatexte chez Ernaux) dévoile un auteur qui tente de renouer avec son passé. Ainsi, comme l'indiquent

Delvaux, Gusdorf et Harel, l'autofiction incite l'auteur à renouer avec lui-même ou à « rejoindre l'autre en lui-même ». *Seuls* montre bien cette tentative de colmatage : Harwan cherche à comprendre et à réparer sa blessure en essayant de retrouver l'enfant qu'il a quitté mais qui sommeille toujours en lui. De la même manière, Mouawad essaie de réparer la faille à travers l'écriture, puisque colmater celle de Harwan, son alter ego, revient aussi un peu à colmater la sienne. Y parviendra-t-il ?

### 2.1.2 *Seuls* en tant qu'expérience spectatorielle

Lors de la représentation de *Seuls*, la spectatrice comprend que cette œuvre est une autofiction. Le fait que Mouawad lui-même soit sur les planches afin de donner vie à son personnage y est bien sûr pour beaucoup<sup>1</sup>. D'emblée, la question de l'adéquation entre l'auteur et le personnage se pose : Harwan est-il une représentation fidèle de l'auteur ? Si une nette volonté d'identification émerge dans l'univers de fiction, pourquoi avoir choisi de changer le prénom du personnage ? Justement, parce que « [l]e pacte autofictionnel [...] se doit d'être contradictoire, à la différence du pacte romanesque ou du pacte autobiographique qui sont eux univoques. » (Nourissier, 1993, p. 242.) Le pacte romanesque — entendons plus généralement celui de la fiction — exige de la part de la lectrice / spectatrice un « willing suspension of disbelief » — une « suspension consentie de l'incrédulité » (Coleridge, 1958, p. 6) —, ce qui permet à celle-ci de s'immerger de façon volontaire dans un univers créé de toutes pièces comme s'il s'agissait d'une réalité. Le pacte autobiographique, quant à lui, l'invite à prendre connaissance du document comme s'il s'agissait de faits réels ; croyant en l'authenticité des propos de l'auteur, elle ne les remettra pas en question (Lejeune, 1996, p. 29-30). Cependant, à cheval entre les deux, l'autofiction n'accepte aucun contrat, n'adhère à aucun mode lectoral ou spectatorial. Tout y est permis. On doit, à tous les coups, découvrir les règles qui régissent le jeu, lesquelles diffèrent pour chaque univers.

---

<sup>1</sup> Mouawad n'était pas monté sur scène depuis 1993, alors qu'il jouait dans *Caligula* d'Albert Camus mise en scène par Brigitte Haentjens. Bien qu'il ait étudié et gradué de l'École Nationale de Théâtre du Canada en interprétation, l'artiste est définitivement connu pour son travail de mise en scène. Pour plusieurs, ce « travestissement » a pu être considéré comme exceptionnel ou inédit, ce qui, par conséquent, a accentué l'identification de Harwan à son créateur.



En ce sens, l'écrit autofictionnel met en évidence à la fois la nouvelle naissance de l'auteur par le biais du langage et le jeu de l'identité du type « c'est moi et ce n'est pas moi » (Barthes, 1981, p. 267). Dans son article « Monsieur Haine », François Nourissier poursuit : « Si le pseudonyme a toujours gêné le pacte autobiographique, il peut au contraire aider à l'effet d'autofiction en introduisant, dès l'origine, l'invention de son identité et en ménageant un jeu dans l'unité du sujet écrivant. » (1993, p. 245.) Par conséquent, le jeu dans lequel la spectatrice se trouve emportée lors de la représentation de *Seuls* ne consiste pas tant à démystifier les éléments véridiques de l'œuvre, qu'à essayer de comprendre comment la démarche autofictionnelle y travaille. Sur ce jeu même repose l'autofiction. En ce sens, la spectatrice se persuadera, au fil du déroulement du spectacle, que Harwan n'est pas véritablement son créateur, mais qu'ils portent tous les deux en leur sein la même faille.

D'ailleurs, cette faille exposée est un élément important dans l'identification du spectacle à l'autofiction. Nous avons vu que ce genre d'écriture émerge souvent à partir de failles invitant à être explorées : dans *Seuls*, les différents propos tenus par le protagoniste témoignent souvent de scissions apparues au fil de son parcours. La forme qu'emprunte cette œuvre n'est pas non plus à négliger. Dans son texte où elle s'attarde à la position complexe du comédien dans le spectacle solo, Cara Gargano reprend les propos de Laurent Mailhot — spécialiste de l'histoire et de la littérature québécoises — lorsqu'il note « que le monologue est la forme de l'antihéros, de l'opprimé, de l'être perdu ou fragmenté. » (1995, p. 109.) Or, *Seuls* n'est pas à proprement parler un monologue, puisque la pièce introduit, par le biais de projections, de bandes sonores et par la simple faculté d'imagination de la spectatrice<sup>2</sup>, d'autres personnages, lesquels interagissent, d'une certaine façon, avec le protagoniste. Que nul autre comédien ne soit présent sur scène oriente toutefois en ce sens la posture spectatorielle. Puis, cette posture se trouve renforcée par le fait que la pièce ne renferme que très peu de véritables dialogues. En effet, la spectatrice n'a accès qu'à une seule conversation : celle de Harwan avec sa sœur Layla, en début de pièce. Les autres ne sont pour ainsi dire que des « dialogues ratés » : soit la spectatrice ne peut entendre que les propos de

---

<sup>2</sup> Par exemple, lorsque Harwan visite son père à l'hôpital, la spectatrice n'aperçoit ni n'entend d'aucune façon le personnage du père. Pourtant, il existe : Harwan, assis sur une chaise, s'adresse à lui. La spectatrice l'imagine, alité et comateux.

Harwan et non ceux des autres personnages, soit ceux-ci sont dans l'impossibilité de s'adresser directement à lui et doivent laisser un message sur son répondeur, soit les paroles prononcées par le protagoniste s'adressent au final davantage à lui-même qu'à ceux à qui elles sont lancées (par exemple, lors de la scène à l'hôpital, lorsque Harwan parle à son père dans le coma). Ce « faux monologue » accentue l'effet de fragmentation — puisqu'il se déploie à partir de plusieurs voix —, ce qui sert la faille. C'est certes dans une forme elle aussi fragmentée que la spectatrice apprend à connaître Harwan, puisqu'il se construit par à-coups, un peu comme un casse-tête que l'on reconstitue. Au fil de cet assemblage, la spectatrice prend connaissance du personnage de Harwan qui, tout comme son créateur, porte une faille béante, laquelle provient de la rupture avec l'enfance. La forme monologale vient donc renforcer le discours de la faille déployé dans *Seuls* et qui est à l'origine de sa création.

### 2.1.3 *Seuls* en tant qu'expérience lectorale

Ainsi, en quelque sorte, c'est la faille du dramaturge — à l'image de celle de Harwan — qui semble être à l'origine du solo, puisque « [l]a décision initiale des écritures du moi exprime le vœu d'une remise en jeu de l'existence, sous l'effet d'une nécessité intime, d'un désaccord entre le sujet et sa vie propre. » (Gusdorf, 1991, p. 257.) On constate bien, à la lecture du paratexte de *Seuls*, que le dramaturge est à l'écoute de cette faille interne et qu'il est, au départ, dans l'attente de la pulsion qui fera naître l'écriture. Cette pulsion s'incarnera en une image fantasmée : celle d'un garçon de onze ans qui vient périodiquement le visiter alors que *Seuls* est en gestation. Alors que son œuvre est à la phase embryonnaire, Mouawad est aux prises avec un foisonnement de sensations et d'intuitions de toutes sortes; il a du mal à canaliser ses pensées. Un jour lui parvient une idée « sous la forme d'une apparition, d'une vision, d'une fantasmagorie saisissante! » (Mouawad, 2008, p. 82.) Lui « [a]pparaît un garçon. / Il porte une casquette de baseball. / Il a onze ans. » (p. 85) L'auteur comprend alors : « J'ai appris à parler français à l'âge de onze ans. / J'ai cessé de parler l'arabe à l'âge de onze ans. / Cette prise de conscience me fait croire qu'un spectacle est en train de s'ouvrir en moi. Un spectacle que j'écirai, que je mettrai en scène et que je jouerai moi-même. / Seul. » (p. 86.) La dimension biographie de l'œuvre est évidente ici. La conscience de cette dimension l'est tout autant, de même que le lien à l'enfance.

L'auteur, dès les balbutiements de *Seuls*, est aux faits que ce spectacle en devenir analysera une faille qu'il porte au plus profond de lui, sorte de fracture causée par le bouleversement qu'ont provoqué la perte de la langue maternelle et celle de son enfance. Plus loin dans le paratexte, le dramaturge ajoute : « J'ai un copain capricieux. / il porte une casquette. / Il a onze ans, [...] Il me lance des mots sans relation évidente les uns avec les autres. / Sa présence vive accélère tout en moi. Je cadre de plus en plus vite. / Des mots pour définir le cadre. / Un cadre pour que jaillissent les mots. » (p. 90) En effet, entre ce « cadre »<sup>3</sup> et l'auteur semble se développer une relation de réciprocité, puisque l'un se nourrit sans cesse de l'autre : *Seuls* nourrit l'auteur, qui nourrit *Seuls*, et ainsi de suite.

Rapidement, des liens sont exposés entre ce « personnage » et l'auteur, suggérant une représentation de ce dernier alors qu'il était enfant. La construction de la pièce est donc alimentée des deux côtés, c'est-à-dire que Mouawad, à l'origine de cette « apparition », se construit également à partir d'elle; l'écriture du spectacle en cours est en quelque sorte le résultat de ce regard posé sur lui-même. Ainsi, une exigence claire de revenir sur un élément du passé se manifeste dès le début du projet. Un besoin de raccorder l'auteur à lui-même émerge de cette pulsion de départ; une volonté de réparer ce qui a été brisé, laissé derrière.

L'autofiction apparaît donc comme une forme d'écriture idéale à une tentative de réconciliation; l'auteur de *Seuls* a d'ailleurs fait ce choix consciemment et explicitement. À plusieurs reprises dans le paratexte de la version publiée de la pièce, Mouawad se réclame de l'intime afin d'exorciser un sentiment — ou plutôt l'émergence de ce qui sera éventuellement un sentiment, une vision — qui le hante depuis des années<sup>4</sup>. Alors qu'il est bloqué dans le processus créateur, il élabore un plan (p. 61) et liste une série de questions qui, croit-il, l'aideront à progresser : « Pourquoi le tableau de Rembrandt?, pourquoi Robert Lepage? — éléments dont nous ferons mention au troisième chapitre —, pourquoi l'arabe?, pourquoi les photographies du photomaton? » (p. 64.) D'ailleurs, cette série de questions lui ordonne de :

---

<sup>3</sup> Nous nous attarderons d'ailleurs plus longuement à la figure du cadre au cours du prochain chapitre, puisque celle-ci est bien ancrée dans la pièce, tant du point de vue du récit que de sa structure.

<sup>4</sup> Des expressions comme « [t]out d'abord, il y a la sensation d'une présence » (p. 22) et « [p]ourtant quelque chose est là, tapi dans l'ombre, qui me fixe » (p. 26) parsèment le début du paratexte.

- Réfléchir sur la notion d'autofiction qui ne signifie pas grand-chose pour l'instant.
- Réfléchir sur la question de l'autobiographie.
- Réfléchir sur la question de l'intime.
- Réfléchir sur la raison de [s]a sensation qui [l]e pousse à croire que *Seuls* doit nécessairement passer par une utilisation exacerbée de l'intimité, du privé et de l'autobiographique. (p. 64.)

La problématique de l'autofiction est donc déjà là, à l'origine même de la création de la pièce, alors que l'auteur n'en avait pas encore une image nette. Cette conscience de l'intime et du travail d'exploration de ce que nous nommons la faille s'y présente d'emblée.

Aussi, l'intime et l'autobiographique sont manifestes dans *Seuls*, mais l'œuvre est autofictionnelle puisqu'un travail de mise à distance par l'écriture y est effectué. Cette mise à distance est à l'origine de la construction du spectacle solo. À la lecture du paratexte, l'ambiguïté autofictionnelle — c'est moi et ce n'est pas moi — est frappante : « *Je*, (le personnage que je jouerai et qui n'a pas encore de nom) doit aller à Saint-Petersbourg depuis Montréal pour rencontrer Robert Lepage. / *Je* (le personnage que je jouerai et qui n'a pas encore de nom) se retrouve face au tableau : sa vie change! » (p. 93.) Puis, voici, plus loin lors de la construction du protagoniste, les questions qui tourmentent l'auteur et de quelle manière il y répond : « Pourquoi Harwan ne parle-t-il plus l'arabe? / Pour la même raison que moi. / Quel est l'âge de Harwan? L'âge que je donne à voir. » (p. 97.)

En dépit de cela, Mouawad choisit de prénommer autrement son personnage. On peut aussi déceler dans ce choix la décision de se séparer de l'objet qu'il est en train d'étudier et de construire, mais également un net désir de ne pas trop s'en dissocier. Dans un premier temps, Harwan s'inscrit dans une longue série de prénoms contenant la lettre « W », initiale de l'auteur<sup>5</sup>, lequel fait la lumière sur ce point dans son ouvrage *Le sang des promesses*<sup>6</sup> :

---

<sup>5</sup> Pierre L'Hérault, dans un texte intitulé *De Wajdi... à Wahab* portant également sur l'autobiographique dans l'œuvre de Mouawad, remarque la même récurrence : « L'identification devient même troublante quand on constate que ce personnage [Wahab, protagoniste de *Visage retrouvé*] est le premier d'une série dont l'initiale du prénom, "W", est la même que celle du prénom de l'auteur [...]. » (2004, p. 98.)

« **Les W comme Wajdi.** / *Littoral* : Wilfrid / *Incendies* : Wahab. Nawal. Sarwan. Sawda. / *Forêts* : Loup (*Wolf*). / *Ciels* : Clément Szymanowski. » (Mouawad, 2009, p. 10.) En second lieu, le paratexte de *Seuls* révèle une intention claire d'identification / distanciation lors de la création du protagoniste. Alors qu'il trouve une structure globale qui donnera forme à *Seuls*, Mouawad se penche sur son personnage. Il écrit : « Après? / Rien. / D'abord un nom. / Lui trouver un nom. / Un nom arabe. [...] Je cherche des W » (Mouawad, 2008, p. 95), suite à quoi il énumère quantité de noms débutant par cette lettre. Puis, il s'attarde aux noms de ses personnages déjà existants renfermant cette lettre. Il ajoute : « je trouve Hiwan et je trouve Harwoun. → Contraction des deux → Hiwoun ou Harwan. **Harwan** » (p. 95). De plus, lorsqu'elle considère les nombreux traits biographiques intégrés à la fiction de *Seuls* — naissance au Liban, langue maternelle perdue et déracinement forcé, langage qui est apparu très tard, métissage libano-franco-québécois, etc. —, la spectatrice croit nécessairement à un univers autofictionnel, intuition qui se confirme par le paratexte de l'œuvre, puisqu'aux pages 112 et 113 est inscrit en grosses lettres : « Et si Harwan c'était Wajdi si Wajdi n'avait jamais fait de théâtre? ». Enfin, la volonté de Mouawad d'intégrer le biographique à la fiction s'avère évidente lorsque l'on prend connaissance de la version éditée de l'œuvre : photographie de l'auteur datant de 1977 est intégrée dans le texte de la pièce (et non pas dans le paratexte)<sup>7</sup>.

La réalité vient en définitive contaminer l'univers fictionnel de *Seuls*. Nous trouvons d'ailleurs des traces de cette « contamination » dans le souffle qui a donné vie à l'œuvre, encore au stade embryonnaire. Le paratexte prouve que cet amalgame de réalité et de fiction émerge d'une volonté claire du dramaturge, en quête de quelque chose à travers le travail autofictionnel. En effet, le travail de création laisse voir que l'auteur entretient une relation d'association-distanciation avec son personnage. Plusieurs occurrences — tels les questions qui surviennent avant que le solo ne prenne véritablement forme, le choix du nom du

---

<sup>6</sup> Un peu à la manière du paratexte de *Seuls*, une version papier de la démarche créative de la tétralogie « Le sang des promesses » a été publiée. On y retrouve entre autre des filons conducteurs, des récurrences, des commentaires de l'auteur... Elle s'intitule : *Le sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes*.

<sup>7</sup> Voir annexe 1.

personnage — montrent que Harwan serait une sorte de palimpseste — une réécriture de l'auteur, une « nouvelle version » sur laquelle seraient encore gravées toutes les autres, comme des couches de réalité — et donc, serait très lié à son créateur, mais en même temps, un important travail de distanciation est effectué dans la construction du personnage, lequel a d'ailleurs toujours été considéré comme tel par l'auteur, et non comme une réflexion de lui-même.

Il semble d'ailleurs que c'est cette mise à distance réalisée à travers le travail de création de *Seuls* qui importe à l'autofiction, du moins si l'on adhère à la définition de Serge Doubrovsky, parrain du terme : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau<sup>8</sup>. » (1993, p. 207.) Or, le fait d'avoir confié une aventure — ses faits — à l'aventure du langage importe, c'est-à-dire de l'avoir laissé dériver, glisser sur les mots, d'avoir laissé l'expérience à elle-même, à sa vie propre, hors du contrôle véritable de l'auteur. Tel est, semble-t-il, le cœur même du travail autofictionnel : une recherche. L'autofiction serait cette recherche du langage, des mots nécessaires, idéals pour rendre cette aventure; et à travers lui, une recherche sur l'aventure de la création elle-même s'effectue. La mise à distance par les mots permettrait ainsi à l'auteur de considérer « l'aventure » selon une autre perspective.

## 2.2 Comment cela se traduit-il dans *Seuls*?

### 2.2.1 Exposition de la faille personnelle dans la première partie de *Seuls*

L'arrachement à l'enfance se présente comme un événement fondateur dans l'œuvre mouawadienne et il apparaît, à plus d'une reprise, sous la métaphore de l'oubli du visage initial. Le visage est d'ailleurs une figure récurrente de l'œuvre du dramaturge : elle évoque à la fois une filiation et une sorte d'essence chez les personnages (quoique la filiation implique aussi, d'une certaine manière, la perpétuation d'une essence). L'ouvrage *Le sang des promesses* signale que l'on retrouve l'expression « mon visage ton visage dans son visage »

---

<sup>8</sup> Cet extrait a été puisé dans un article provenant de l'ouvrage *Autofictions & Cie*, mais il date en réalité de 1977 lors de la parution de *Fils*. On le retrouvait alors sur la quatrième de couverture. (Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, p. 469 p.)

dans les trois premiers volets de la tétralogie (Mouawad, 2009, p. 86)<sup>9</sup>. Dans *Visage retrouvé* également, cette figure sert de fil conducteur au récit : le roman raconte l'oubli d'un visage (celui de la mère) qui marquera le moment de transition forçant le protagoniste (Wahab) à s'écarter de son enfance. Or, la perte ou l'oubli du visage est, chez Mouawad, un symbole de cet arrachement à l'enfance; cet « autre déracinement » semble d'ailleurs hanter l'auteur jusque dans sa vie propre. Rappelons qu'il confie à Jean-François Côté, lors des entretiens qui donneront vie à *Architecture d'un marcheur* : « Je me regarde en français et je suis dans le noir en arabe et cela crée une sorte d'illusion, un oubli de mon visage initial », ce à quoi il ajoute : « Une mutation. Un monstre. Sans doute le dragon que je combats en marchant » (2005, p. 71). En effet, cet oubli du visage initial crée chez l'auteur une forme d'hybridité monstrueuse, dans la mesure où le sujet ne se reconnaît plus. Cette « monstruosité »<sup>10</sup> l'entraîne, de même que ses personnages, dans un perpétuel combat intérieur.

De même, tirant son origine antérieurement à l'épisode de l'exil et étant intimement liée à la perte de la langue maternelle, la faille personnelle, chez Harwan, se manifeste lors de l'arrachement à l'enfance. Cette observation commence à se dessiner alors que le protagoniste se rend à l'hôpital afin d'y visiter son père. À un certain moment, il discourt sur l'époque de sa vie passée au Liban et il s'attarde sur le sort des étoiles filantes qui, croyait-il lorsqu'il était enfant, faisaient « don de leur existence pour sauver l'univers d'un mal terrible » (Mouawad, 2008, p. 149). C'est pourquoi, étant petit, Harwan rêvait de devenir étoile filante (p. 149-150)<sup>11</sup>. Lorsqu'il évoque cette époque de sa vie, c'est à son monde

---

<sup>9</sup> On ne retrouve pas ces mots exacts dans la pièce *Littoral*; on retrouve, par contre, des formulations semblables : « Dans ses yeux à lui, je suis là. » (Mouawad, 1999, p. 57.), « Moi, je ne peux pas le voir, le voir, c'est te voir. » (p. 57), de même que « Pour toi, pour moi, il sera nous deux, lui nous deux [...] » (p. 62.) Ces mots sont cependant prononcés par Jeanne dans le film du même titre, réalisé par Wajdi Mouawad. Aussi, on peut lire « Toi et moi réunis. Ton visage et mon visage dans le même visage. » (2003, p. 24) dans *Incendies*, et « Dans son visage on trouvera le vôtre et celui de votre mère et si cette femme est liée à votre histoire, alors dans votre visage, le visage de votre mère et celui de Luce, on pourra déchiffrer le sien [...] » (2006, p. 42.) dans *Forêts*.

<sup>10</sup> Pour reprendre une expression de Mouawad dans *Architecture d'un marcheur* (Côté, 2005, p. 71).

<sup>11</sup> D'ailleurs, suite à ces paroles, Harwan raconte que lorsqu'une bombe est tombée dans le jardin de la demeure familiale, au Liban, il avait cru à une étoile filante « qui pour sauver l'univers d'un mal terrible avait choisi de tomber dans le jardin (p. 150).

d'enfant qu'il fait référence, c'est-à-dire un monde où réalité et imaginaire s'entremêlent continuellement, appartenant encore à la même sphère sémiotique. Le Liban, l'arabe, la guerre y sont présents mais ne sont pas au premier plan. C'est le bonheur qui y prime; l'enfance heureuse. Et le déracinement est venu mettre radicalement un terme à cette période. C'est ce qu'il révèle à son père au moment où il prononce ces mots :

Papa, c'est Harwan, c'est moi, c'est ton fils, et je te parle de ce que tu m'as offert de plus beau même si tu as passé ta vie à nous dire que tu as tout sacrifié pour le bonheur de tes enfants tu vois, il n'y avait pas de sacrifice à faire puisque le bonheur était là. Le bonheur était déjà là. Tout ça est une drôle d'erreur de calcul. (p. 150.)

Harwan a l'impression d'avoir été emporté par un maelström l'entraînant en dehors de l'univers réconfortant de son enfance. Alors que le bonheur y était, il n'y est plus et l'univers du protagoniste est aujourd'hui empreint de doutes, d'inquiétudes. Harwan a dorénavant une responsabilité face à sa propre vie, et cette faille — la cassure engendrée par la perte de contact avec le monde imaginaire de l'enfance — semble encore plus profonde que celle dont il a été question au premier chapitre.

D'autres propos de l'auteur permettent de mettre en lumière la relation particulière à l'enfance telle que vécue par Harwan. Dans *Les tigres de Wajdi Mouawad*, le dramaturge écrit : « En attendant, nous allons notre vie, en manque de cette phrase qui saurait ramener la grâce du silence. [...] Nous voilà des greffés du visage... » (Mouawad, 2009, p. 86.) Cette citation révèle un élément primordial à la compréhension de *Seuls* et dont nous traiterons plus en profondeur lors du troisième chapitre : il s'agit justement de cette perte du « visage initial » qui, dans l'univers de l'auteur, est directement liée à l'apparition du langage. Les jeunes personnages mouawadiens (de même que Mouawad lui-même — fait biographique) « vivent » dans leur univers imaginaire riche, lequel semble se suffire à lui-même. Or, ces êtres de papiers, suffisamment stimulés par cet univers, ne ressentent pas la nécessité de traduire leurs expériences du monde, de filtrer la réalité à travers le langage. Enfant, les personnages baignent dans le silence et leurs modes d'expression sont bien davantage liés au corps, ce qui fait en sorte que leur relation au monde est plus franche, puisqu'encore non voilée par la langue.



Le roman de l'auteur — *Visage retrouvé* — est, sur cette question, très riche. Il est également autobiographique, puisque le parcours du protagoniste évoque clairement celui de l'auteur : il raconte l'histoire de Wahab — un enfant heureux et en adéquation avec sa vie — qui, par deux fois, sera exilé d'un lieu, mais aussi de lui-même. Tout comme son créateur et le personnage de l'œuvre à l'étude, Wahab, en très bas âge, ne s'exprime pas par la parole. Aussi, la première partie du roman s'intitule « Avant la lettre » et elle débute alors que Wahab ne parle pas encore. Ce sous-titre est significatif et introduit une section qui sert en quelque sorte de préambule. À celle-ci en succéderont deux autres intitulées « Premier livre » et « Deuxième livre ». La première section est narrée à la première personne et raconte la vie d'un enfant silencieux et paisible, en accord avec son monde. L'expression « le temps passe » agit ici comme un leitmotiv, laissant entendre que tout se déroule normalement et que l'enfant est en période d'apprentissage. Le langage, d'ailleurs, se construit au fil de ces pages, le vocabulaire s'affine et la syntaxe devient de plus en plus grammaticale. Vers la fin de cette première partie, « [I]e temps ne passe plus de la même manière » (Mouawad, 2002, p. 24). « [Il] passe, mais [Wahab] ne sait plus comment. » (p. 25.) La guerre sévit. C'est également lors de ces pages que le monde imaginaire du protagoniste s'estompe peu à peu et que la faille apparaît.

Le protagoniste, à la fin de cette section, devient dépossédé de lui-même. Il dit : « Je veux mourir, je ne veux plus être moi, je ne veux plus dire le mot “moi”. [...] Je voudrais tellement ne plus dire “je”, ne plus m'occuper de rien. Je voudrais tellement que quelqu'un dise “il” pour moi. Qu'on me débarrasse. » (p. 26-27.) C'est justement ce qu'il advient lors des deux sections qui suivront, lesquelles seront narrées à la troisième personne et feront le récit de ce qui viendra « après », lorsque la réalité, pour Wahab, prendra une toute autre définition, lorsque la faille l'habitera. C'est en cela que cette première section est une forme de préambule, un « avant » intouché et cohérent que suivra un récit — le parcours de Wahab alors qu'il est adolescent, puis jeune adulte —, le même que dans l'œuvre à l'étude : celui de la blessure.

La faille, ici, tout comme dans *Seuls* et dans le cas de la vie réelle de l'auteur, est personnelle et à mettre en lien avec le silence. L'incipit de *Visage retrouvé* est, sur ce, sans

équivoque, et il permet d'étendre notre compréhension de *Seuls*. Le roman, donc, s'ouvre sur ces mots :

Je préfère regarder les oiseaux. Jouer avec le lacet de ma chaussure. La remplir de sable, puis la vider. Les autres parlent. Je les laisse parler. Ils s'inquiètent. Je les laisse s'inquiéter. / — Il a quatre ans, docteur, et n'a pas encore dit un mot. Pas un seul. Rien. [...] Nous avons très peur, son père et moi, qu'il ne soit sourd, ou autiste... (p. 15.)

Or, Wahab, enfant, ne parlait pas. Il vivait dans un univers riche où le monde réel était en coexistence totale avec son monde fantasmagique. Nourri par cet univers, il ne semblait pas ressentir le besoin de s'extérioriser. « Il ne parle pas simplement parce qu'il n'a rien à dire » (p. 15), affirme d'ailleurs le médecin, pour faire suite aux inquiétudes de la mère. Par conséquent, l'apparition du langage est venu déranger cette appréhension du monde et a coupé Wahab de quelque chose, de cette relation privilégiée et franche au monde, mais aussi d'une partie de lui-même, d'une certaine compréhension de lui-même.

Harwan, lui aussi, a commencé à parler très tard. Sous des formulations à peine retouchées, l'auteur nous fait part, dans *Seuls*, de son cas, quasi-identique. Lors de la longue tirade qui se déroule à l'hôpital, le personnage révèle à son père :

Mais tout ça ce ne sont que des mots! En français ou en arabe, ce ne sont que des mots! Mieux vaut se taire! Comme quand j'étais petit! Je ne faisais que me taire. C'est votre histoire favorite, chaque fois qu'il y a un invité, vous lui raconter toujours la même histoire : « Il n'a commencé à parler que vers l'âge de cinq ans! » Vous étiez tellement inquiets que vous m'avez amené chez le pédiatre... vous aviez peur que je sois sourd ou autiste... le pédiatre vous a dit : « Non, non... il ne parle pas tout simplement parce qu'il n'a rien à dire... » Qu'est-ce que j'ai cessé de comprendre, pour m'être mis à parler! Un vrai robinet! [...] Je veux dire, papa, est-ce que tu crois que je suis capable de me taire ne serait-ce qu'une heure, juste une heure... et si je retrouve le silence, est-ce que tu crois que je retrouverais la peinture et si je retrouvais la peinture papa, est-ce que tu crois que je recommencerais à parler en arabe? (Mouawad, 2008, p. 151.)

Ces propos révèlent également la perte de contact avec quelque chose, d'une certaine compréhension du monde. Ils montrent la nostalgie d'un passé révolu, surtout liée au silence et à la relation de proximité que le personnage entretenait avec le monde à l'aube de sa vie. Le protagoniste paraissait heureux alors qu'il peignait les ciels étoilés de son pays d'origine (p. 149), qu'il faisait la sieste dans le jardin, la tête posée sur le ventre du chien de Monsieur

Boutros (p. 148). Cette relation au monde était franche et dictée par le corps et l'avènement du langage a provoqué chez Harwan un obscurcissement de sa compréhension du monde. Cette rupture du rapport net qu'il entretenait avec lui a créé une faille, laquelle le garde hors du territoire intérieur de son enfance.

Ainsi, lorsque Harwan regarde sa vie en rétrospective, il constate un déclin. Une mauvaise équation est venue biaiser la courbe de sa vie. Celui qui a voulu devenir successivement étoile filante, océanographe et ingénieur biomécanique (p. 151) est en train d'écrire la thèse qui lui permettra de travailler comme professeur à l'université. L'homme souhaiterait « tout redéployer pour retrouver l'enchantement d'avant » (p. 151), pour être porté de nouveau par la magie qui, enfant, le rendait si heureux. Cet enchantement semblait justement provenir de la fusion entre les mondes imaginaire et réel qui constituait son existence à cette époque de sa vie. Bref, Harwan a l'impression d'un écart lorsqu'il considère sa vie adulte et son enfance. D'ailleurs, cette dégradation paraît être une préoccupation majeure chez Mouawad, puisque dans l'ouvrage *Le sang des promesses*, il écrit :

Si, par le plus grand des hasards, par exemple au sortir d'un brouillard épais, un homme croisait sur son chemin l'enfant qu'il avait été et si tous deux se reconnaissaient comme tel alors, inévitablement, les deux s'écroulèrent la face la première contre le sol l'homme de désespoir et l'enfant de frayeur. (2009, p. 16.)

Cette image, qui longtemps a habité le dramaturge, s'adresse directement au protagoniste de *Seuls* (voire, est à l'origine de sa création<sup>12</sup>) qui, lors de la première partie de la pièce,

---

<sup>12</sup> Dans le programme de *Seuls*, qui a été présentée au Théâtre d'Aujourd'hui du 9 septembre au 4 octobre 2008, nous pouvons lire : « Nous sommes prémonitoires sans le savoir. Nous lançons les dés et des années plus tard, nous retrouvons le jeu donné par avance comme si nous savions. Mais écouter la marche du temps n'est pas de notre temps. Ainsi : il y a de cela vingt ans, comme pour rire, désœuvré, à peine sorti de l'école de théâtre, je m'étais écrit un texte de théâtre, pour pouvoir le jouer moi-même et tenter, de mon mieux, de donner forme aux choses sombres et obscures qui m'habitaient. J'avais écrit sur le bois de ma table un texte qui sonnait bien à mes oreilles, mais dont je ne comprenais rien : Quand on est petit, / On est bien mal renseigné. / Alors on imagine. / Plus tard, / Imaginer, ça devient plutôt compliqué, / Alors on se renseigne, / Alors on devient grand. / C'est dans l'ordre des choses. / Et les choses sont bien faites / Puisqu'elles nous empêchent de revenir en arrière. / Ce qui est très bien, / Car si un homme, par le plus grand des hasards, / Croisait un jour, par exemple au sortir d'un épais brouillard, / L'enfant qu'il avait été, / Et si tous les deux se reconnaissaient comme tels, / Et bien, ils s'écroulèrent aussitôt la tête contre le sol, / L'homme de désespoir, / L'enfant de frayeur. / Je ne savais pas alors que je venais d'écrire le mot du programme pour un spectacle que j'allais créer vingt

s'épanche sur son malaise existentiel, sur cette impression qu'il a de vivre sa vie comme si elle n'était qu'un brouillon (Mouawad, 2008, p. 152). Harwan ne se connaît plus : l'enfant joueur et à l'imagination fertile qu'il fut est enfoui si profondément en lui qu'il peine à s'en rappeler, et cette faille laisse en lui un trouble considérable. Il tente toutefois de l'étudier afin de s'accrocher aux restes de cet enfant, malgré toute la douleur que fait surgir cette image chez lui.

De ce fait, par l'écriture de *Seuls*, le dramaturge tenterait de retrouver à travers Harwan ce qui, enfant, le rendait si heureux : « la grâce du silence », élément constitutif dominant de l'enfance perdue. Comme mentionné précédemment, Harwan ne parlait pas lorsqu'il était petit; il préférait peindre. Le personnage rapporte aussi que sa sœur ne cesse de lui répéter : « Repeins ton appartement, repeins ton appartement et mets des couleurs! Quand tu étais petit, tu mettais de la couleur partout! » (p. 152.) Englué dans un interminable projet de thèse, Harwan a perdu le sens des couleurs. Cette période où le silence régnait se manifeste souvent par des souvenirs faisant intervenir plusieurs sens. Par exemple, dans un élan de mélancolie, le protagoniste se remémore :

Te souviens-tu du parfum des figuiers sauvages? / Te souviens-tu de l'alignement des vignes? / Te souviens-tu des prénoms des voisins? / [...] / Te souviens-tu du cimetière où tu éprouvas tes plus grandes frayeurs / Te souviens-tu des éclats de rire? / Te souviens-tu encore des odeurs du thym cuit? / Te souviens-tu des longues promenades? / Te souviens-tu du nectar des poires sauvages? / Te souviens-tu de la couleur du ciel? (p. 136 et 139.)

Hors de tous doutes, la nostalgie de l'enfance se révèle par un rapport très charnel au monde. Ces souvenirs font intervenir tous les sens, ou presque : l'odorat (parfum des figuiers et du thym cuit), la vue (alignement des vignes et couleur du ciel), l'ouïe (prénoms et éclats de rire), le goût (nectar des poires sauvages), mais non pas le toucher, mais d'une certaine façon, l'émotivité qui caractérise la peur est tellement intense qu'elle ramène elle aussi à la corporalité du personnage (les plus grandes frayeurs). Or, les souvenirs évoqués par Harwan

---

ans plus tard. Ces deux spectacles, le premier ayant pour titre *Alphonse* et celui-ci, que j'ai appelé *Seuls*... Celui d'hier, celui d'aujourd'hui, le spectacle d'hier, le spectacle d'aujourd'hui, l'enfant et l'adulte, sortis du brouillard, se rencontrant dans le cataclysme des nostalgies brutales et anciennes, ramenant à la surface, pour une seconde, l'objet oublié du bonheur.

montrent à quel point la période de l'enfance révolue est étroitement liée au silence, au corps, à cette relation franche et directe au monde qui s'est vue par la suite obscurcie par le langage. L'univers imaginaire riche s'est vu transformé par lui, et Harwan s'en est peu à peu dissocié. C'est cette séparation qui a créé la faille personnelle.

À travers la démarche autofictionnelle, Mouawad souhaiterait-il colmater la faille en lui et ainsi renouer avec le passé? Harwan servirait alors d'intermédiaire pour retrouver le jeune Wajdi. La première partie de *Seuls* montre bien la relation étroite que le personnage entretient avec son passé, laquelle se révèle à travers les souvenirs. En rapport avec cela, Louis Patrick Leroux<sup>13</sup> propose un panorama des possibilités autobiographiques au théâtre. Il classe ces différentes formes théâtrales selon des catégories déjà relevées par Patrice Pavis auxquelles il ajoute, « en plus de l'autoreprésentation de l'auteur par l'impromptu, le théâtre de la *représentation de l'espace mémoire*, soit la création d'un lieu de retrouvailles avec soi et avec ses souvenirs. » (Leroux, 2004, p. 82.) Selon lui, cet « espace mémoire » serait le lieu propice au surgissement des fantômes du passé qui viennent hanter le présent. Cette catégorie s'appliquerait à *Seuls* qui met en scène un personnage hanté par son passé trouble. Les nombreux souvenirs divulgués par Harwan au cours de la première partie de la pièce témoignent de la force avec laquelle le pays natal, la langue maternelle et l'enfance révolue investissent continuellement le présent du protagoniste.

En effet, le souvenir et le sentiment de nostalgie qu'il renvoie sont une façon, pour Harwan, de se retrouver avec son passé et, par le fait même, de se rapprocher d'une essence perdue. À ce sujet, Georges Gusdorf écrit :

L'historialisation de la conscience de soi dans le souvenir permet à l'individu de se découvrir tel qu'il fut, tel qu'il est, tel qu'il doit être selon sa propre ressemblance [...]. Ainsi la présence de soi à soi se réalise mieux dans la rétrospection, selon le mode de l'irréel du passé, que dans l'actualité du présent. D'où les charmes nostalgiques du souvenir et les incantations du passé qui permettent à l'être humain de rejouer sa destinée, et de retrouver en deuxième lecture le temps perdu de la vie. (1991, p. 11.)

---

<sup>13</sup> Chercheur et auteur de théâtre qui a écrit plusieurs articles sur la dramaturgie dont un, intitulé « Théâtre autobiographique : quelques notions », paru dans un numéro de la revue *Jeu* consacré aux représentations de l'intime dans cette forme artistique.

Ainsi, la mémoire permet à Harwan de se retrouver, de manière éphémère, avec cette « essence de lui-même » qui a été laissée derrière. Cette période de la vie du protagoniste se trouve d'ailleurs idéalisée, sans doute investie par « le mode de l'irréel du passé », comme le formule Gusdorf.

Cet aspect de *Seuls* est à coup sûr une préoccupation majeure dans la démarche autofictionnelle. Si l'on en croit Thomas Clerc, « [l]a dimension de la mémoire est au cœur de l'écriture de soi : la fuite du temps doit être conjurée et l'autobiographie est bien souvent nostalgique [...] [ses fragments] servent à toucher du doigt la qualité d'un certain passé que l'écriture fait revivre. » (2001, p. 51.) Ainsi, par le biais de l'écriture — et donc par le biais de Harwan — Mouawad pourrait faire revivre des bribes du passé. D'ailleurs, sur cette période révolue, le protagoniste de *Seuls* s'exprime ainsi :

Je ne vois jamais la guerre. Je ne vois jamais la guerre. Bon. Je dis que je ne me souviens de rien, c'est un peu excessif... mais disons que pour moi, le Liban, ça se résume au petit jardin que nous avons derrière notre maison à la montagne. / C'est comme ça. / Ce sont des petites, de toutes petites photos que j'ai au fond de la tête : un jardin derrière une maison. Un chien que j'aimais et qui m'aimait avec qui j'allais jouer dans le creux de la vallée. (Mouawad, 2008, p. 148.)

C'est un véritable travail de remémoration qu'effectue Harwan au cours de la première partie de la pièce. À travers lui, le dramaturge chercherait à transmuter la blessure engendrée par l'arrachement à l'enfance. Le sentiment de nostalgie qui accompagne souvent ce travail effectué lors d'une démarche autofictionnelle a cependant pour effet de biaiser l'information retenue et ainsi de l'enjoliver. Dans son ouvrage intitulé *L'écriture autobiographique*, Marie-Madeleine Touzin évoque aussi ce sentiment de nostalgie qui déjoue le travail de la mémoire : « En se tournant vers sa jeunesse, l'autobiographe revoit avec un **regard nostalgique**<sup>14</sup> une époque à jamais disparue et souvent embellie par le souvenir. On ressent alors le plaisir éprouvé à écrire pour revivre ces instants. » (1993, p. 27-28.)

D'ailleurs, les mots choisis par Harwan pour décrire l'époque de sa vie qui s'est déroulée au Liban résultent d'une certaine fictionnalisation du temps passé à travers les

---

<sup>14</sup> Nous avons ajouté les caractères gras.

souvenirs, qui paraissent avoir été embellis. Par exemple, lorsque Harwan fait référence à cette période, il mentionne que le bonheur y était (Mouawad, 2008, p. 150). Aussi, le protagoniste raconte avoir pris pour une étoile filante la bombe qui est tombée dans le jardin (p. 150); mais il passe sous silence toute la portée dramatique du fait d'avoir vécu dans un pays en guerre. De la même manière, il dit à son père toujours l'avoir imaginé près de la mer, sous un soleil de plomb (p. 148). Cet aspect de la terre natale est mis à l'avant plan et a pour effet de le magnifier, au détriment du climat du pays d'adoption, polaire, presque intolérable. Des affirmations comme suit jonchent le texte : « ici, c'est quarante centimètres de neige et quand ils annoncent qu'il ne fera que moins cinq degrés à la radio, c'est le bonheur absolu! Ça suffit ce petit bonheur de pauvres » (p. 152). Le pays d'accueil n'est toutefois pas toujours considéré sous un mauvais jour — Harwan semble, par ailleurs, assez bien ancré dans cette région du globe pour avoir une compréhension approfondie de sa culture; il y a en outre développé une véritable passion pour le dramaturge Robert Lepage —; les propos qu'il tient à son sujet en donne une perception multidimensionnelle. Tel n'est pas cependant le cas pour celle du Liban qui, selon toute vraisemblance, s'est vu enjolivée par les filtres de la mémoire. Reste que ces souvenirs embellis permettent à Harwan — mais aussi à Wajdi Mouawad — d'effectuer un saut dans le temps et ainsi, par une certaine fictionnalisation de la réalité, de colmater brièvement la faille qui l'habite.

### 2.2.2 L'autofiction comme travail de (re)construction

Le travail de remémoration que l'auteur effectue à travers son personnage s'inscrit dans une démarche infiniment plus vaste, celle de l'autofiction, laquelle serait une tentative de colmatage de la faille personnelle de Mouawad. Cette démarche permettrait à l'auteur de se reconstituer une identité fictionnelle et sans faille. D'ailleurs, il a été démontré plus tôt que le personnage de Harwan avait été créé à l'image du dramaturge, mais parallèlement à cette création — ou plutôt en dialogue avec celle-ci —, lui aussi se donne une nouvelle naissance. En d'autres mots, si Harwan s'invente à partir de Mouawad, lui aussi se forge à partir de son personnage. Cette nouvelle naissance prend racine à travers les mots, au fil de toutes les intuitions, incertitudes, questions-réponses présentes dans le paratexte et mentionnées en début de chapitre.

Dans le même ordre d'idées, le regard que le sujet porte sur lui-même lors d'une démarche autofictionnelle participe à la construction d'une identité nouvelle. Dans *Ligne de vie I*, Georges Gusdorf écrit : « L'interrogation d'identité contribue à la constitution de l'identité, grâce à la recherche et reprise, en appel, des expériences de vie » (1991, p. 11). Donc, le chemin parcouru à travers l'écriture de *Seuls* oblige Mouawad à revenir sur certains pans de sa vie et de sa personnalité, et à les questionner. La démarche autofictionnelle engage l'auteur dans une mise au point avec lui-même et avec son passé — en outre, à travers le surgissement des souvenirs —; elle confronte celui-ci à plusieurs sphères de sa vie (culturelle, familiale, professionnelle...). Or, c'est justement cette recherche qui rend possible le surgissement de cet « autre lui-même » porteur de la faille, mais aussi de la clé permettant de la résorber.

Ainsi, il serait possible d'affirmer que l'on trouve en cette démarche des : « [f]ragments épars [et des] morceaux dépareillés, tant qu'on veut : l'autofiction sera[it] l'art d'accommoder les restes. » (Doubrovsky, 1993, p. 213.) Faire avec les mots ce que l'on peut pour raccommode, pour se raccommode avec soi-même, pour panser la blessure et tenter d'organiser les décombres. L'autofiction serait un antidote afin de tenter d'écarter le mal. Madeleine Ouellette-Michalska voit dans celle-ci le même remède. Selon la chercheuse, dans l'autofiction, « on fabule à partir de souvenirs, on rappelle d'anciens rêves, on recrée ou consolide des entités, on exsude les restes d'enfances ravagées, d'amour défaites. » (2007, p. 72.)

Or, cette démarche entreprise par Mouawad tout au long de l'écriture de *Seuls* est un jeu d'écriture. Madeleine Ouellette-Michalska, toujours dans *Autofiction et dévoilement de soi*, rappelle que Barthes, avant Doubrovsky, avait imaginé l'esprit de l'autofiction, laquelle, selon lui pourrait faire vivre « le sujet non comme illusion mais comme fiction » (2007, p. 70). Un plaisir certain serait ainsi tiré de ce jeu, de cette construction sollicitant une identité nouvelle. Ouellette-Michalska, pour sa part, considère l'autofiction comme une nécessité de se réaffirmer : « j'écris *je*, donc je suis. Produire une œuvre, c'est se produire soi-même et afficher une identité construite par le langage et l'expression d'un talent particulier. » (2007, p. 35.) Le jeu autofictionnel consisterait donc à la création d'un espace à la fois d'exposition de la faille — où celle-ci travaille et où son porteur chercherait à la comprendre, de l'explorer



— et de résorption possible. Bref, ce serait une aire de repos où le sujet serait davantage en paix avec lui-même et avec sa vie.

Évidemment, l'identité nouvelle et fictionnelle n'a de sens qu'à l'intérieur de l'œuvre. Les essayistes de l'intime s'entendent d'ailleurs sur ce fait. Thomas Clerc — dont il a été question plus tôt — affirme : « En réalité, le sujet qui revient dans l'autobiographie est un sujet de langage » (2001, p. 105). Quant à elle, Louise Dupré croit que « le *je* autobiographique entend se créer à travers l'acte de parole, et le texte a alors une portée performative. » (2007, p. 252.) Tel est le cas pour l'alter ego mouawadien qui n'advient que lors de la représentation théâtrale : celui-ci n'existe que dans l'espace-temps de la performance, qu'à la jonction de l'imaginaire de l'auteur / acteur et de la spectatrice. Dans cet espace fictionnel, l'auteur est encore tenaillé, mais un véritable dialogue entre lui-même et l'Autre en lui-même s'installe. Bref, l'écriture, ici, agit comme un pont, pour raccommoder, pour se raccommoder avec cette essence perdue de l'enfance.

Or, bien qu'ils travaillent la faille, les mots n'arrivent pas à la colmater. Ils mettent toutefois en place les éléments nécessaires à la compréhension de la deuxième partie de la pièce, infiniment plus abstraite. Il y a bien raccord par l'écriture dans *Seuls* mais, nous le verrons dans le troisième chapitre, l'écriture, dans ce cas précis, n'implique pas que les mots. Ce n'est pas par ceux-ci que Harwan pourra effectuer un retour; c'est plutôt à travers leur antagoniste : le silence. Le silence est d'ailleurs un matériau d'écriture important de *Seuls*, puisqu'il porte presque toute la deuxième partie. Intégré à même sa structure, il nourrit tant le fond que la forme.

## CHAPITRE 3

### LE COLMATAGE DE LA FAILLE

Comme nous l'avons remarqué précédemment, l'univers de la jeune enfance de Harwan était empreint de silence. Nous avons aussi fait voir que c'était par rapport à cet espace-temps dont il a été coupé que la faille était la plus profonde. Or, s'il y a exposition de la faille, dans *Seuls*, il y a également raccommodement. Et c'est à travers le silence que Harwan renouera avec ces instants de l'enfance perdue. Nous verrons maintenant comment la performance de la deuxième partie participe à un retour à ce temps qui précède la parole chez le protagoniste, ce temps de l'imaginaire lié à la jeune enfance, dans le cas de *Seuls*, et que Laurence Bougault questionne, dans son texte *Poésie et réalité*, lorsqu'elle interroge « le rapport [...] qui unit l'extra-linguistique et le linguistique. » (2005, p. 13.) En début de texte, Bougault explique que

[d]epuis le mythe de Babel, on conçoit le langage comme outil opaque qui recouvre le monde comme un voile et n'en laisse percevoir qu'une coquille déformée par le concept producteur de modèles (au sens scientifique) et par là même réducteur, simplificateur. Entre l'homme et le réel semble donc exister cette barrière qui voile le monde et reste pourtant le seul moyen pour l'esprit d'accéder à ce monde. (2005, p. 13.)

Selon cette perspective, l'époque qui se déroule avant l'arrivée du langage chez l'enfant se trouve à être le temps d'un rapport privilégié au monde dont celui-ci sera, par la suite, à jamais privé.

Simon Harel exprime des propos analogues dans un numéro de *Protée* consacré au silence, alors qu'il écrit que « la psychanalyse ne cesse de souligner que [l]es silences chez l'enfant sont lourds de sens, qu'ils sont plus probants, dans leur subjectivité inconsciente, que l'acte de discours explicite. » (2000, p. 19-20.) Ce sont de ces silences « lourds de sens » qu'a été dépossédé Harwan lors de l'avènement du langage. Rappelons d'ailleurs qu'au cours de la

première partie de la pièce, le protagoniste s'exclame : « [q]u'est-ce que j'ai cessé de comprendre pour m'être mis à parler » (Mouawad, 2008, p. 151)? Ainsi, les mots auraient restreint le sens, chez Harwan, et l'auraient coupé d'une partie importante de sa « subjectivité inconsciente ». C'est donc vers le mutisme — dans lequel le personnage se plonge tout au long de la deuxième partie de *Seuls* — que nous nous tournons au cours de ce troisième chapitre, puisque c'est par lui que Harwan parvient à effectuer un retour au temps d'avant la parole, alors que la faille n'était pas encore la marque de son identité.

La démonstration de cette réparation consistera en une lecture poétique de la pièce et s'attardera aux concepts de totalité et d'autotélisme, qui seront surtout déployés à partir des travaux de Laurence Bougault et de Dominique Combe, chercheurs qui se sont intéressés au langage poétique. *Seuls* est une œuvre théâtrale autotélique<sup>1</sup> dans la mesure où tout y est inter-relié, interdépendant : l'investissement de l'artiste y est absolu, geste et parole vont de pair et se font mutuellement écho, artiste et spectatrice sont liés à l'intérieur de ce lieu clos que devient le théâtre lors de la représentation. Le concept d'œuvre totale ne va pas sans une certaine forme d'autoréférentialité et nous verrons comment, dans *Seuls*, la pièce est toujours en train de s'écrire, ou plutôt comment la langue s'actualise dans la deuxième partie qui ne cesse de se référer à la première pour y trouver son intelligibilité. La lecture poétique qui s'accomplira au cours des prochaines pages cherchera aussi à montrer comment le projet de thèse de Harwan, c'est-à-dire « le cadre comme espace identitaire » empiète toujours davantage sur la vie de ce dernier : le cadre, ici la scène, se transforme en un atelier de peinture où se réfugie Harwan. Il devient un espace identitaire spéculaire et le lieu de tous les possibles.

---

<sup>1</sup> D'ailleurs, voici comment Dominique Combe décrit ce concept : « Si la référentialité du discours romanesque, par l'expression d'aspects schématisés mimétiques du réel, est la condition de son iconicité [(de sa référence au réel)], la non-iconicité du poème se comprend réciproquement par sa non-référentialité ou, plutôt, par son "auto-référentialité", par sa "clôture". La poésie n'a pas la puissance d'illusion du roman parce qu'elle n'est pas référentielle, centrée qu'elle est sur elle-même, et en particulier sur son langage. Il semble en effet que la visée autotélique de la poésie, qui se manifeste par la "fonction poétique" — visée du message "pour son propre compte [Roman, Jakobson, "Linguistique et poétique", in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 218]" » (1985, p. 46).

Ce cadre se dessine d'ailleurs peu à peu dans cette deuxième partie de la pièce qui est plus abstraite. La spectatrice comprend que la première partie de *Seuls* bascule dans la deuxième au moment où Harwan apprend qu'il n'est pas véritablement à Saint-Pétersbourg comme il le croyait (tout comme la spectatrice), mais qu'il est plutôt à l'hôpital, entubé et dans un état comateux<sup>2</sup>. Plusieurs événements insolites (un téléphone débranché sonne, Harwan, lorsqu'il ouvre sa valise afin d'y prendre des vêtements, constate qu'elle ne contient que des pinceaux et des pots de peintures [Mouawad, 2008, p. 160]) laissaient croire, depuis quelques instants, à un retournement; l'annonce de l'accident par la sœur du protagoniste le confirme. Suite à cette annonce, le protagoniste vit un moment d'angoisse, qu'il manifeste à travers des gémissements, des halètements et des mouvements qui indiquent qu'il souhaite s'échapper de l'endroit / de l'état dans lequel il se trouve. Puis, silence. Un très long silence, suivi de bruits rappelant le pays natal (p. 164). Harwan s'apaise. Il prend un bain de peinture rouge<sup>3</sup>. Lorsqu'il ressort du bain, il arpente un espace qui deviendra son territoire, son cadre<sup>4</sup>. C'est dans cet espace nouveau qu'il se donnera la mort<sup>5</sup> et qu'il renaîtra. C'est suite à cette nouvelle naissance que Harwan comprend<sup>6</sup> (p. 174) — comprend qu'il retourne au temps de l'enfance, au pays des couleurs — et que, l'esprit clair (p. 177), il s'adonne à la peinture, « en proie à une joyeuse agitation (p. 177)<sup>7</sup>.

Or, le cadre que devient la deuxième partie de *Seuls* est l'espace par où le personnage, mais aussi l'auteur, retournent, par le biais de leur imaginaire, vers ce temps où ils n'éprouvaient pas la faille. Ce retour fantasmé se produit lors de la deuxième partie de la pièce, mais il ne devient intelligible qu'à la lumière de la première partie. C'est justement ce mouvement en boucle, ce repli de la pièce sur elle-même, qui lui donne toute son ampleur, sa

---

<sup>2</sup> Voir annexe 2.

<sup>3</sup> Voir annexe 3.

<sup>4</sup> Voir annexe 4.

<sup>5</sup> Une mort symbolique, ou plutôt, une désobjectivisation, puisque Harwan « s'ouvre les commissures des lèvres » (p. 170), « s'enroule la tête de papier » (p. 170) et « s'éventre » (pp. 172-173). Bref, l'homme que Harwan est devenu se donne symboliquement la mort avant d'effectuer un retour au temps de la jeune enfance. Voir annexes 5 et 6.

<sup>6</sup> Voir annexe 7.

<sup>7</sup> Voir annexes 8 et 9.

poéticité. Examinons de plus près ce phénomène poétique à l'aide des concepts de totalité et d'autotélisme.

### 3.1 *Mouawad, artiste total*

D'entrée de jeu, précisons que Mouawad est partout dans *Seuls*. Il en est l'auteur, mais il tient également les rôles de metteur en scène, d'interprète et, dans une certaine mesure, de personnage<sup>8</sup>. Que le dramaturge remplisse plusieurs rôles dans sa pièce n'est toutefois pas le seul élément servant à le qualifier d'artiste total. Mouawad a une vision très engagée du théâtre (engagée non pas au sens politique du terme<sup>9</sup>, mais au sens « d'investissement »). Il rejoint d'ailleurs la vision de l'artisan de théâtre, telle que l'entendait Jerzy Grotowski — important metteur en scène et théoricien du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle — dans un article publié dans *Les Temps modernes* (Paris, avril 1967) et dans *Flourish* (le journal du Royal Shakespeare Theatre Club, été 1967), et que l'on retrouve dans l'ouvrage *Vers un théâtre pauvre* :

Nous sentons qu'un acteur atteint à l'essence de sa vocation quand il s'engage dans un acte de sincérité, quand il se dévoile, s'ouvre et se donne dans une réaction extrême, solennelle, et ne recule devant aucun obstacle posé par les us et coutumes. Plus encore, quand cet acte de sincérité est modelé dans un organisme vivant, dans des impulsions, dans une manière de respirer, dans un rythme de pensée et dans la circulation du sang, quand c'est ordonné et amené jusqu'à la conscience, sans se dissoudre dans le chaos et l'anarchie formelle — en un mot, quand cet acte accompli par le théâtre est *total*, alors même s'il nous protège par des puissances obscures, au moins il nous permet de répondre totalement, c'est-à-dire qu'on commence à exister. Quotidiennement, c'est à moitié seulement que nous vivons. (1971, p. 93.)

C'est justement de ce « dévoilement », de cet « acte de sincérité », que témoigne la deuxième partie de *Seuls*. Le théâtre que Mouawad instaure avec cette pièce tient du théâtre total

---

<sup>8</sup> Notre deuxième chapitre consacré à l'autofiction nous a permis d'en juger.

<sup>9</sup> Tout porte à croire qu'il en a également une vision engagée au sens politique du terme (dans son acception masculine). Il semble qu'il conçoive l'art comme une manière de « réfléchir ensemble » et de s'interroger en tant que collectivité sur certains sujets qui ne font pas l'unanimité. Le récent tollé ayant débuté lors de l'annonce de la participation de Bertrand Cantat aux *Trachiniennes* de Sophocle (prochain projet de mise en scène sur lequel travaille actuellement Wajdi Mouawad) est à ce sujet très révélateur. Cependant, ce rapport à l'engagement n'est pas celui qui nous intéresse ici.

qu'expose Grotowski, puisque l'action y est poussée à l'extrême. L'amplitude du geste permet à l'artiste d'exister complètement, comme si « la vérité » du théâtre englobait entièrement la réalité, le temps de la représentation.

Une anecdote placée dans le paratexte de *Seuls* permet de faire la lumière sur notre intuition de départ, sur les véritables intentions de l'artiste — intentions que l'on peut certainement mettre en lien avec *Seuls*; sinon, pourquoi avoir volontairement joint cet épisode à sa version publiée? —, mais surtout sur sa manière de mettre en scène le théâtre. Aux pages 46 et 47 du paratexte de *Seuls*, Mouawad fait part à la lectrice d'un fantasme d'interprétation. Depuis plusieurs années, raconte-t-il, l'auteur et comédien rêve de jouer la scène suivante : il se voit entrer sur un plateau complètement dépouillé hormis d'une chaise au dessus de laquelle serait suspendue une corde ornée d'un nœud coulant. Il se tiendrait debout à l'avant-scène, s'adressant au public en ces mots, d'un ton flegmatique :

Mesdames et messieurs, je m'adresse directement à vous pour expliquer ce qui va se passer à présent puisque je vais avoir besoin de l'intervention d'un volontaire. Voici : la corde qui est là est bel et bien attachée à une perche. Je vais monter sur la chaise et passer le nœud au tour (*sic.*) de mon cou pour le serrer solidement. Quand tout sera en place, je me balancerai jusqu'à ce que je parvienne à faire basculer la chaise et que mes pieds perdent leur appui. Lors des répétitions, j'ai constaté que je pouvais tenir une vingtaine de secondes avant que mes forces ne me lâchent. Au moment où la chaise tombera, j'invite un volontaire à bien vouloir monter sur scène pour venir me soutenir les jambes.

Ainsi, si l'on considère le sérieux de la démarche et l'investissement total de l'acteur qui souhaite se prêter à cette expérience, deux aboutissements peuvent conclure la scène présentée. Dans le meilleur des cas, un spectateur intervient et sauve l'homme sur les planches d'une mort certaine. Ce dernier poursuit alors le spectacle avec son bienfaiteur en lui donnant la réplique. Dans le pire des cas, personne n'intervient et donc **le personnage et l'acteur** trépassent sous les yeux ébahis du public. Cette anecdote, insérée délibérément dans le paratexte de *Seuls*, sert à introduire les idées et croyances auxquelles obéit Mouawad dans sa pratique du théâtre. Elle est également la preuve de l'investissement total de Mouawad dans le théâtre, lequel l'amènerait à risquer sa vie pour une œuvre d'art.

Ces convictions ne sont pas sans rappeler les propos qu'a tenus l'auteur, initialement dans le programme de la saison 2008-2009 du Théâtre français du Centre national des Arts du

Canada, et que l'on peut maintenant trouver dans le recueil de textes *Les tigres de Wajdi Mouawad*. Pour le dramaturge, l'œuvre d'art a un pouvoir énorme; l'artiste se doit donc d'utiliser cette force à bon escient :

Nous sommes des immeubles habités par un locataire dont nous ne connaissons rien. [...] L'œuvre d'art est un feu obligeant le locataire en moi à se faire connaître, à révéler son identité à l'immeuble que je suis pour qu'en courant partout, il ouvre enfin les portes derrière lesquelles se terrent les trésors les plus intimes et les plus bouleversants de mon être. Que reviennent les sensations oubliées du bonheur, perforant ma mémoire, créant des trous d'air, pour que je puisse enfin chuter, pour que les cloisons et les parois construites à force de domestication s'écroulent et fassent entrevoir un monde vaste. / L'œuvre d'art comme un geste de guerrier qui engage en moi un combat dont je suis à la fois le terrain, l'ennemi, l'arme et le combattant. / Entrer en guerre pour une guerre intérieure. (Mouawad, 2009, p. 54-55.)

Ainsi, l'œuvre d'art, chez Mouawad, déstabilise, elle ébranle, oblige à un changement et surtout à faire connaître la vérité. Nous verrons que, dans le cas de *Seuls*, elle sert à déterrer les richesses, ce qui a été enfoui. Nous noterons également que l'éclatement de la deuxième partie<sup>10</sup> de la pièce s'opère « pour que les cloisons et les parois [...] s'écroulent » (p. 55), et donc pour abolir la faille. Harwan s'engage dans un combat dont il est tous les constituants en même temps (tout comme son auteur, par rapport à sa propre pièce). Cette deuxième partie est une véritable guerre intérieure que Harwan mène contre lui-même et dont il est à la fois le général, l'arme et le champ de bataille. Ainsi, la spectatrice assiste à un combat où le guerrier choisit de mourir pour mieux renaître, puisque effectivement, cette mort symbolique le mènera vers ces « sensations oubliées du bonheur » (p. 55).

Or, l'investissement total de l'auteur face à son œuvre d'art, qu'il pousse à sa limite, témoigne de l'engagement dont Mouawad fait preuve avec ses pièces et tout particulièrement avec *Seuls*. L'anecdote du pendu tirée du paratexte montre bien le goût du risque de l'auteur

---

<sup>10</sup> En effet, il y a véritablement rupture entre la première et la deuxième partie de *Seuls*, tant du point de vue de la structure que du sens. Dans un premier temps, si la première partie tient du théâtre dans une pratique des plus conventionnelles (qui repose sur un protagoniste, un récit, des « dialogues »...), la deuxième, quant à elle, tient davantage de la performance et explore donc la signification d'une toute autre manière. Celle-ci, beaucoup plus fluide, se construit dans le geste et l'image. Le sens, ici, éclate littéralement, il s'ouvre à différentes possibilités; il n'est pas donné d'emblée, il doit être construit.



et son désir de pousser l'action théâtrale jusqu'au bout de ses possibles. On peut également constater qu'il mène à terme (ou met en action) ses ambitions artistiques, la pièce *Seuls* en étant l'aboutissement. Cette vision engagée de l'œuvre d'art relève des convictions profondes de l'artiste quant à sa façon de concevoir le théâtre, convictions qui ne sont pas sans rappeler celles qu'avait Antonin Artaud, poète, dramaturge et surtout grand penseur du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle.

### 3.2 *Le théâtre, art du cosmos?*

#### 3.2.1 Théâtre des sens / Théâtre d'essence

Artaud, dans son premier manifeste du *Théâtre de la Cruauté*, propose l'idée d'un théâtre qui s'adresserait directement aux sens, comme émanant d'une impulsion quelque part entre le geste et la pensée. Il s'en prend à l'esprit occidental qui a astreint l'art de la scène à la sphère de l'intellect et qui a réduit sa forme d'expression au dialogue. Il est d'avis que « [l]es méfaits du théâtre psychologique venu de Racine nous ont déshabitués de cette action immédiate et violente que le théâtre doit posséder. » (Artaud, 1964, p. 131.) Il est vrai que le théâtre, tant en Europe qu'en Amérique; durant les siècles derniers, s'est surtout basé sur le récit et les personnages. Et il n'est, depuis, bien souvent que la mise en scène d'éléments pour ainsi dire textuels; toutes entières basées sur le récit narratif, les pièces offrent à voir des personnages dans un lieu, un temps et des situations données, et notre engouement pour ces œuvres d'art tient principalement de ces composantes.

De manière générale, le théâtre occidental se sert du texte (de sa dimension narrative) comme d'un pivot. Or, Artaud en a une conception plus orientale, où la force créatrice se trouve hors des mots et où le corps y est encore le matériau principal<sup>11</sup>. Le texte devrait donc y être relégué au second plan. Voici comment le penseur entrevoyait l'art de la scène :

[S]ortant du domaine des sentiments analysables et passionnels, nous comptons faire servir le lyrisme de l'acteur à manifester des forces externes; et faire rentrer par ce moyen la nature entière dans le théâtre, tel que nous voulons le réaliser. [...] Pratiquement, nous voulons restituer une idée du spectacle total, où le théâtre saura

---

<sup>11</sup> Selon cette vision de l'art dramatique, les mots seraient le matériau premier de la poésie, de la littérature, mais non du théâtre.



reprendre [...] ce qui de tout (*sic.*) temps lui a appartenu. [...] Donc, d'une part, la masse et l'étendue d'un spectacle qui s'adresse à l'organisme entier; de l'autre, une mobilisation intensive d'objets, de gestes, de signes, utilisés dans un esprit nouveau. (Artaud, 1964, p. 134-135.)

L'idée de l'organisme entier dont fait mention Artaud sied joliment le théâtre de Mouawad, dans lequel l'aspect visuel n'est certes pas à négliger. Aussi, l'idée du théâtre total d'Artaud sollicite d'autres sens que l'ouïe, sens qu'engage principalement un théâtre basé sur le texte. De plus en plus nombreux sont aujourd'hui les spectacles qui s'adressent au public par d'autres voies. Par exemple, *Temps*, dernière œuvre de Wajdi Mouawad (qui était présentée au Théâtre d'Aujourd'hui, du 19 avril au 15 mai 2011), renferme un personnage un peu particulier : le vent. D'ailleurs, dans le « Carnet de création » de Charlotte Farcet — dramaturge de *Temps* —, que l'on retrouve dans le programme de la pièce, on peut lire ces phrases : « Le vent est un personnage. Le décor est son costume. » Ce personnage se manifeste entre autres par l'intermédiaire de grands ventilateurs qui soufflent périodiquement sur la scène et la spectatrice peut ainsi sentir sa présence sur elle... tout autour d'elle. Elle entretient donc un lien direct non seulement avec ce personnage, mais aussi avec les autres protagonistes sur scène : ce souffle qui porte la pièce entraîne avec lui des odeurs, en l'occurrence celles des comédiens. Ce phénomène oblige à une relation de corps-à-corps avec ceux-ci; une relation de fusion entre la salle et la scène transporte la spectatrice dans une espèce de *no man's land* et la coupe davantage, le temps d'un instant, de sa propre réalité.

Autre exemple : *True*, spectacle hybride, quelque part entre danse, théâtre et art performance<sup>12</sup>. Ce spectacle expérimental explore la relation entre nos perceptions sensorielles et la réalité. La facture de la mise en scène est surtout axée sur les jeux de son et de lumière, sur leurs relations avec les interprètes et avec la spectatrice. Une telle présence des éléments de la scénographie engage cette dernière dans un rapport immersif à l'œuvre d'art. La trame sonore est, en ce sens, particulièrement présente : par moments, elle est si dense qu'elle agit directement sur le corps de la spectatrice, c'est-à-dire que le corps opère comme une caisse de résonance et marque la pulsation. La spectatrice, dans *True*, se fait en quelque sorte envahir par l'œuvre d'art, elle est intégrée à même sa création.

---

<sup>12</sup> Produit par dumb type Office et Hi Wood et présenté du 27 au 29 janvier 2011 à l'Usine C.

Les exemples précédents montrent que plus les sens (en nombre, mais aussi en intensité) sont sollicités lors d'un acte spectatorial, plus la spectatrice est immergée dans l'œuvre, ou, peut-être à l'inverse, plus l'œuvre s'engage dans le « réel » de la spectatrice. Si l'on en croit Laurence Bougault, « [l]e stade de la sensation devient le seul moment où la réalité est tangible, avant de se résorber dans l'immatériel linguistique (2005, p. 24). Ainsi, si un théâtre basé sur le texte contraint la spectatrice à rester dans la sphère cérébrale, un théâtre dit « total » (selon l'appellation qu'en a fait Artaud) enjoint son corps tout entier : il nourrit donc à la fois sa corporalité et sa cérébralité. De même, *Temps* et *True*, tout comme *Seuls*, mettent l'accent sur leur matérialité : en minimisant les références extrinsèques, elles renvoient sans cesse à leur création, au fait qu'elles existent en tant qu'œuvre d'art. Cela est d'ailleurs une caractéristique importante de leur poéticité. Selon Dominique Combe :

[L]a poésie [...] est présentée comme le « monde à l'envers ». Loin de considérer les mots comme des signes transparents « comme une vitre », le poète s'arrête à eux et se détourne de la chose signifiée : « la poésie inverse le rapport, le monde et les choses passent à l'inessentiel, deviennent prétexte à l'acte qui devient sa propre fin<sup>13</sup> ». De là, d'ailleurs, l'affinité essentielle entre la poésie et la peinture, la sculpture, la musique : « le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes<sup>14</sup> ». (1985, p. 47.)

L'art poétique, dans cette « gratuité esthétique<sup>15</sup> » (Bougault, 2005, p. 17) décrite par Combe, devient de « l'art pour l'art<sup>16</sup> »!

Il semble d'ailleurs que la poésie, en littérature, n'a de sens qu'en cela : le signifiant n'y renvoie souvent pas tant au signifié qu'au signifiant en tant que tel, en tant que pure matérialité. Le fracassement des mots les uns contre les autres et leur tintement dans l'espace

---

<sup>13</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Paris, Gallimard, 1947, p. 20.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Laurence appelle « gratuité esthétique » (l'œuvre d'art qui s'affranchit du sacré) le quatrième et dernier stade de l'évolution de l'art au cours de l'hominisation. Il suit : « 1°) Un stade comportemental lié à des besoins propres à l'espèce : plaire, se rassembler, etc. 2°) Un stade gestuel, présent déjà chez le singe sous forme d'expression ludique visant à organiser un chaos. Celui-ci correspond sans doute au "gribouillage" de l'enfant. 3°) Le stade de "la pensée rationnelle" qui invente des mythes pour se rassurer face à la finitude. » (*Ibid.*)

<sup>16</sup> Expression de Théophile Gautier, connu entre autres pour sa théorie du même nom.

(tant physique que mental) distingue la poésie de toute autre forme littéraire. Or, si le rythme et les sonorités sont le propre des mots, la voix, mais aussi le corps qui se meut dans l'espace, compteraient parmi les éléments qui distingueraient le théâtre des autres formes artistiques. Et si l'on observe ce qui se présente aujourd'hui et ce, depuis des siècles, il semble que l'art de la scène met du temps à employer « ce qui de tout temps lui a appartenu<sup>17</sup> ».

Artaud a d'ailleurs, du théâtre, la vision d'une forme artistique qui prône « un lyrisme nouveau du geste, qui par sa précipitation ou son amplitude dans l'air finit par dépasser le lyrisme des mots [et] rompt enfin l'assujettissement intellectuel au langage, en donnant le sens d'une intellectualité nouvelle et plus profonde, qui se cache sous les gestes » (1964, p. 140). Bref, Artaud réclame un renouvellement pour le théâtre et pour ce faire, l'artiste doit entreprendre de restituer le geste dans son système sémiotique, le moteur de la cruauté étant l'action, le mouvement. Les œuvres citées précédemment tiennent d'ailleurs de cette vision de l'art de la scène selon Artaud, puisqu'au cœur de leur création se trouve une certaine forme de présence, ou d'action dans l'espace : le vent qui souffle dans *Temps* en est une; les jeux de son et de lumière, qui ne servent pas de support à *True* mais qui sont ancrés à même sa structure, en sont une autre.

Grotowski, cité précédemment, rappelle lui aussi, dans ses pensées sur le théâtre, ce geste dont Artaud fait l'éloge. Il l'ancre cependant dans le corps de l'acteur :

Malgré tout, il [Artaud] touche quelque chose que nous devrions être capables d'atteindre par une voie différente. J'entends le centre même de l'art de l'acteur : ce que l'acteur accomplit doit être — comment dirais-je — un acte total; ce qu'il fait, il doit le faire avec son être tout entier, et non pas seulement un geste mécanique (donc, rigide) du bras ou de la jambe, ni quelque grimace aidée par une inflexion logique et une pensée. Nulle pensée ne peut guider l'organisme entier d'un acteur de manière vivante. Elle doit le stimuler, et c'est tout ce qu'elle peut réellement faire. Entre une réaction totale et une réaction guidée par une pensée il y a la même différence qu'entre un arbre et une plante. Finalement, nous sommes en train de parler de l'impossibilité de séparer le spirituel et le physique. L'acteur ne doit pas utiliser son organisme pour illustrer un "mouvement de l'âme", il doit accomplir ce mouvement avec son organisme. (1971, p. 91.)

---

<sup>17</sup> Bien sûr, certains spectacles de théâtre le font de même que l'art performance, de manière plus générale. Reste que telle n'est pas la tendance au théâtre, encore aujourd'hui.

C'est d'ailleurs dans cet esprit que Mouawad s'exécute dans la deuxième partie de la pièce à l'étude. *Seuls* reprend l'essence de « l'acte total » qu'il met en scène avec l'anecdote du pendu. Il est vrai que le geste, ici, ne va pas aussi loin que dans son fantasme d'interprétation, mais l'on retrouve toutefois la même liberté de mouvement, la même volonté de transcender la fiction. Comme le souligne Grotowski, le geste de l'acteur, dans *Seuls*, ne provient pas de la pensée, mais bien de l'organisme entier. Ici, le corps prend vie, c'est lui qui, lors de ce deuxième grand acte de la pièce, prend le relais des mots et s'adresse à la spectatrice.

Si la première partie de *Seuls* tient de la pièce de théâtre au sens le plus conventionnel du terme<sup>18</sup> (basée sur le récit et laquelle on pourrait associer à l'art figuratif), la deuxième est toute entière basée sur ce geste qu'Artaud souhaite réintégrer au théâtre (axée sur la forme et penchant davantage vers l'art abstrait). La finale bouleverse la spectatrice qui, de la sorte, s'abandonne complètement à l'enivrement de ses sens et qui, pour un moment du moins, met son intellect de côté. Or, si elle veut réellement accéder à cette œuvre d'art, elle doit rompre avec ses habitudes spectatoriennes qui consistent à saisir l'œuvre surtout par la pensée, par la compréhension qu'elle a du texte et du récit, afin de laisser place à la vibration de son être. *Seuls* obéirait ainsi au principe de nécessité intérieure qui, selon Vassily Kandinsky, serait « le principe essentiel de toute création artistique [...], c'est-à-dire le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine. » (1989, p. 18-19.) *Seuls* sera donc ressenti par la spectatrice avant d'être compris. Ainsi, Mouawad, tout comme Kandinsky — artiste peintre qui a écrit sur l'art et plus particulièrement sur l'effet de sublime —, serait, avec *Seuls*, « à la recherche de la subjectivité transcendante, du point fragile de la rencontre entre l'individu et l'univers. » (1989, p. 12.) Cette question de la rencontre entre l'être et le monde n'est pas simple. Tentons donc d'en mieux comprendre les rouages à partir d'un ouvrage de la théoricienne Laurence Bougault, laquelle traite abondamment de la question dans son texte *Poésie et réalité*.

---

<sup>18</sup> Voir annexes 10 et 11.

### 3.2.2 Le corps, objet du monde

Dans le premier chapitre de son essai, Laurence Bougault pose le problème de l'opposition du logos et du cosmos depuis l'avènement du langage. Son argumentation se déploie à partir des quatre postulats que voici:

1°) Le monde, le réel, n'est pas connaissable [parce que coupé de nous]. 2°) L'ensemble des médiations entre le monde et l'homme est le seul reflet que nous possédons du monde. [Bougault appelle ce concept le mondain]; 3°) Le seul mode de saisie du monde possible se situe donc à un niveau autre que celui du comprendre, il est pré-conceptuel [...]. 4°) Toutefois, dans la mesure où l'être humain se caractérise comme être de langage, il est toujours déjà pris dans le mondain [...]. [Ainsi], le poète [ou disons l'artiste, plus généralement], conscient que le mondain n'est pas le monde, que la langue constitue un système fermé sur soi, tente néanmoins de joindre le monde et de rétablir [...] un contact avec l'extra-textuel. (2005, p. 13.)

L'artiste se retrouve donc coincé dans un drôle de paradoxe que Bougault explique d'ailleurs avec la métaphore du voilé-dévoilé : elle compare, à deux reprises au cours de « Poésie, Cosmos, Logos », la langue à un voile, voile qui nous coupe du monde car sa présence altère considérablement notre perception de la réalité, mais également comme outil avec lequel ce monde peut nous être dévoilé (2005, pp. 13, 26 et 27).

Kandinsky utilise aussi cette métaphore pour justifier sa démarche artistique et orienter celle de la spectatrice. Selon l'artiste peintre, la « théorie du "voilé-dévoilé" [...] veut qu'une œuvre d'art ne soit lisible que par approfondissements successifs » (1989, p. 16).

C'est dans cet esprit, exprime Philippe Sers, préfacier de l'ouvrage *Du spirituel dans l'art...*, que Kandinsky prend sa grande décision : rendre ses tableaux hermétiques pour que le spectateur puisse les pénétrer petit à petit[.] [...] Il y a donc à la fois marche vers le contenu pictural et figuration de cette marche. Le temps est le temps d'une herméneutique. Il est à la fois forme et contenu, à la fois le temps de marche vers le symbole pictural et le symbole même de la marche. C'est ce que nous pouvons appeler la théorie du "voilé-dévoilé". Kandinsky veut [pour ainsi dire] parler du secret au moyen du secret. (1989, pp. 20-21.)

Toute à l'image des toiles de Kandinsky qui renferment des couches de sens cachées dans leur apparente infigurabilité, le solo de Wajdi Mouawad s'interprète par petites touches, dans un mouvement de va-et-vient entre plusieurs éléments constitutifs d'un même tableau et qui se font mutuellement écho (nous y reviendrons sous peu). Or, la marche vers le sens (pour

reprendre l'idée de Philippe Sers) importe autant que la marche elle-même; les deux y trouvent leur compte dans l'interprétation de ces œuvres plus abstraites, où tout n'est pas donné d'avance : l'œuvre résiste à l'interprétation directe et limpide et nécessite un investissement herméneutique progressif.

Dans le même ordre d'idées, on retrouve, dans un numéro de la revue *Spirale*, un article de Sylvie Lacerte qu'elle consacre à la peintre montréalaise Louise Prescott. Dans cet article, Lacerte questionne l'entreprise de Prescott dont les toiles comportent un degré d'abstraction très élevé. Elle qualifie la démarche de l'artiste de « performative » (à l'instar de Jackson Pollock, représentant de l'*Action Painting*), signifiant ainsi que la musique et le geste (surtout la danse) s'inscrivent dans son processus créateur. Ce « rituel », paraît-il, permettrait à Prescott de s'immerger dans un état comparable à celui de la transe et ainsi d'avoir accès à ses souvenirs, à son imaginaire, à un stade préconscient ou pré-langagier (Lacerte, 2010, p. 26). Notons aussi que :

Prescott désigne sa peinture comme étant de la post-abstraction, puisqu'il nous est toujours possible de créer des associations d'idées [...]. Elle maintient en outre une certaine ambivalence de l'image, « pour ne pas enfermer le sens », ce qui permet à l'observateur de créer ses propres trames narratives. [...] Prescott révèle vouloir créer des images qui sont toujours chargées de la matière et du corps. Car le corps de l'artiste est primordial dans l'action « incarnée » de la peinture. Il bouge de haut en bas et d'un côté à l'autre pour investir la toile de ce « langage individualisé qui ira chercher, dit elle, le regardeur à un niveau très profond. » (Lacerte, 2010, pp. 26-27.)

La démarche de Louise Prescott rappelle celle que Wajdi Mouawad a empruntée pour *Seuls* : dans un premier temps, par l'utilisation du matériau, c'est-à-dire du corps, mais aussi de la peinture comme moyen d'expression (plutôt que les mots, qui d'ordinaire, façonnent une œuvre théâtrale); et dans un deuxième temps, par la démarche, qui consiste également à mettre l'abstraction à l'avant-plan, afin de ne pas étouffer les possibilités herméneutiques que renferme l'œuvre d'art.

Ainsi, en préconisant le geste plutôt que la parole, dans le dernier acte de *Seuls*, Mouawad offre à l'œuvre sa part d'indicible, de mystère propre à la poésie. D'ailleurs, Laurence Bougault écrit que :

[s]'il n'y a de substance du contenu que verbale, les arts non-verbaux sont une indication du monde non mondanisé, à la fois infra- et supra-linguistique. En admettant qu'il existe un art verbal (la poésie en étant son paroxysme), celui-ci devra suspendre le travail de la signification pour devenir art et enrayer, raturer, brouiller le signe (qui porte une substance du contenu) pour faire advenir autre chose, que Bonnefoy appelle *sens*, et qui est confiance en une réalité où l'homme peut vivre et agir. (2005, pp. 20-21.)

Ainsi, selon les termes qu'utilise Bougault, *Seuls* serait une « indication du monde non mondanisé ». Wajdi Mouawad, avec cette pièce, ne parvient pas véritablement à rejoindre le monde, puisque celui-ci est inatteignable : une fois entré dans le langage, on ne peut en sortir. Mais le cas de *Seuls* est plus complexe encore, à cause de la faille qui compose sa structure. On ne retrouve pas, dans la deuxième partie de *Seuls*, une suspension complète du travail de la signification, puisqu'elle se comprend à l'aune de la première. Tout d'abord, elle y succède, dans la temporalité linéaire qu'oblige une représentation théâtrale. Puis, la spectatrice est naturellement portée à chercher des clefs dans cette première partie étant donné le flou laissé en deuxième partie. Corporalité et verbalité sont, ici, indissociables. Il devient par le fait même impossible d'affirmer que la finale de *Seuls* participe d'une forme d'art entièrement non-verbale ni qu'elle interrompt le travail de la signification. Mais c'est tout de même ce vers quoi elle tend.

Reste que le geste est central dans *Seuls* parce que c'est grâce à lui qu'il y a colmatage de la faille. En effet, c'est avec le corps que l'artiste parvient à accéder au lieu (ou plutôt à un non-lieu) lié à l'imaginaire de l'enfance, mis en place lors de la première partie. Ainsi, geste et parole vont de pair dans ce spectacle théâtral : l'un nécessite l'autre, favorise l'autre, le pousse, en quelque sorte, au bout de ses possibles. Cette alliance du corps et des mots est certainement l'élément-clef de l'incarnation qu'est *Seuls* d'une sorte de théâtre total : bien que les deux parties qui constituent la pièce soient distinctes et peuvent être vues, d'une certaine façon, comme dissociables, une fois réunies, elles en viennent à se parfaire dans une totalité. La deuxième partie peut — difficilement mais vraisemblablement — être considérée par et pour elle-même, ce qui la rangerait plutôt du côté de l'art abstrait<sup>19</sup> et de l'art

---

<sup>19</sup> D'ailleurs, selon Laurence Bougault, les arts non-verbaux sont considérés comme frontière entre monde et mondain (Bougault, 2005, p. 14).

performatif. De la même façon, la première partie, bien qu'exploitant judicieusement certains éléments multimédia (projections, bandes sonores), resterait, sans la deuxième, relativement convenue. Donc, bien que le dernier acte de la pièce recèle certaines marques de poéticité, c'est dans cet alliage du geste et de la parole que repose la véritable poéticité de *Seuls* : le corps et la peinture permettent à l'œuvre de sortir du carcan des mots, et ces mots dirigent le regard de la spectatrice lors de la performance de la deuxième partie et, ainsi, l'empêchent d'errer dans une trop grande abstraction.

Le brouillage du signe, réalisé au cours de la deuxième partie du spectacle, oblige la spectatrice à diriger d'abord toute son attention sur le matériau même de l'œuvre, puisque d'emblée, elle n'a accès qu'à cela. Mais, par la suite, à force d'allers-retours (entre plusieurs éléments formels de la deuxième partie, qui font écho à certaines bribes d'information puisées dans la première partie — nous explorerons une des pistes possibles lors du prochain point), elle établit des liens qui se dessinent peu à peu en parcelles de sens. Toute à l'image de celle de Prescott, la démarche de Mouawad, ici, est éminemment performative : le corps de l'artiste est au cœur de l'œuvre d'art. Ainsi, ce corps qui valse d'une toile à l'autre participe au fait que le contenu est, dans la deuxième partie, relégué au second rang. Donc, non seulement la recherche de ce contenu n'est pas ce qui prime lors de la représentation de *Seuls*, mais lorsqu'il surgit, celui-ci ne provient pas seulement de la sphère cérébrale de l'artiste, ce qui contraindrait grandement le sens.

C'est donc le corps qui est au centre de l'œuvre, ce qui permet à l'artiste de se rapprocher du monde, de « vivre » et d'« agir » sur celui-ci (Bougault, 2005, p. 21). Cela revient à dire, dans le cas de *Seuls*, que c'est à partir de ce corps (à la fois celui de l'artiste — puisque c'est lui qui se retrouve sur les planches — et du personnage) que Wajdi Mouawad parvient à colmater la faille. Si l'on conçoit que « l'art<sup>20</sup> ne *dit* rien mais *agit* comme objet du monde sur le monde » (Bougault, 2005, pp. 16-17), *Seuls* permet donc à Mouawad d'effectuer un retour, par le biais de la fiction, à un état comparable à celui qui le constituait quand il était enfant et que la faille n'était pas partie intégrante de son identité. Cette

---

<sup>20</sup> Ici entendu au sens de « poésie », « d'art poétique ».



perspective nous ramène d'ailleurs aux propos de Laurence Bougault, pour qui le corps est le seul véritable outil d'accessibilité au monde. Toujours dans le chapitre « Poésie, Cosmos, Logos », Bougault s'interroge à savoir « [q]ue reste-t-il, en l'homme, de l'ordre du monde? » (2005, p. 14.) Elle en vient rapidement à la conclusion que « [l]a seule réponse possible est : le corps, récepteur [en lien avec les affects] ou acteur [puisqu'il entre en relation avec le monde afin de s'y mouvoir ou de le manipuler] » (p. 14). Or, dans cette deuxième partie performative où le corps est au centre de la création, Mouawad, à travers son personnage, arrive à se rapprocher un peu plus du monde, et tend vers cette relation privilégiée qu'il entretenait avec lui tout comme lorsqu'il était petit. Ainsi, le théâtre, du moins à la façon dont l'entendait Artaud et comme Mouawad le pratique dans son solo, pourrait être ce « voile dévoilant », dont font mention Laurence Bougault et Vassily Kandinsky, puisqu'il saurait réconcilier le *logos* et le *cosmos*. Notre analyse poétique de *Seuls* nous aidera d'ailleurs à faire voir les ficelles de l'œuvre et, ainsi, à en saisir toute la portée.

### 3.3 *Seuls, œuvre poétique*

Une œuvre que l'on dit « poétique » provoque la transcendance, ce sentiment que l'on caractérise bien souvent par un élan de l'âme vers le divin. Qui n'a jamais ressenti pareille sensation devant une œuvre d'art, qu'elle soit musicale, picturale, littéraire ou théâtrale? L'âme devient comme foudroyée par la beauté; le temps, suspendu. La spectatrice, par le biais de l'œuvre d'art, entre en communion avec le monde; elle est en proie à un « choc esthétique » qui la mène vers un sentiment de transcendance. C'est ce qui advient lors de la représentation de la pièce à l'étude. La dernière partie du présent chapitre tentera donc de cerner sa poéticité. Si la sensation de sublime échappe aux mots, il est tout aussi difficile d'en saisir l'origine et les causes véritables. Nous nous pencherons, au cours des prochains paragraphes, sur les notions de sublime et d'autotélisme (mouvement par lequel une œuvre d'art renvoie sans cesse à elle-même, se signifie elle-même). La notion d'autotélisme nous ramènera d'ailleurs au concept de totalité, puisqu'une œuvre qui se replie sur elle-même se doit nécessairement d'être autosuffisante : elle doit contenir en son sein toute sa puissance d'expression et tous les éléments nécessaires à sa compréhension. Une analyse poétique de *Seuls* appliquera donc les concepts d'autoréférentialité et de totalité, lesquels, dans la pièce de Mouawad, travaillent de concert avec la figure du cadre. Cette lecture nous permettra ainsi de

mettre des mots sur ce sentiment enivrant qui anime la spectatrice lors de la représentation de l'œuvre théâtrale.

### 3.3.1 Totalité et autotélisme

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, Vassily Kandinsky s'est beaucoup intéressé aux œuvres d'art et tout particulièrement à celles qui provoquent un effet de sublime. Selon lui, « l'œuvre d'art est un être actif, créateur de l'atmosphère spirituelle. [...] [S]a valeur n'est pas esthétique. Une œuvre est bonne lorsqu'elle est apte à provoquer des vibrations de l'âme, puisque l'art est le langage de l'âme et que c'est le seul. » (Kandinsky, 1989, p. 26.) Presque ineffable, le sublime — qui s'est dégagé de *Seuls* lors de la représentation à laquelle nous avons assistée — s'est d'abord adressé à notre psyché, puis à notre intellect, c'est-à-dire que les raisons pour lesquelles ce sentiment de transcendance a fait « vibrer notre âme » nous sont, en grande partie, inexplicables<sup>21</sup>. Dans *Seuls*, cet effet de sublime s'est dégagé de la deuxième partie de la pièce, alors que notre raison perdait les commandes de l'acte spectatorial. Nous ne saisissons tout d'abord pas bien les gestes posés par le protagoniste, mais ceux-ci provoquaient, de toute évidence, une forme d'enivrement. Nous étions fascinée, charmée par cette valse qui transportait le corps de Harwan de toile en toile. Si l'annonce de son état comateux<sup>22</sup> suscite d'abord un moment d'angoisse chez lui — durant lequel le personnage se donne symboliquement la mort<sup>23</sup> —, il s'ensuivra une longue scène d'enchantement, où Harwan retrouvera ses bonheurs d'enfant en peignant avec tout son corps sur de vastes toiles.

---

<sup>21</sup> À ce sujet, Henri Bremond, autre penseur de la poéticité, croit que « d'une œuvre où le sublime abonde, la qualité proprement poétique, l'ineffable est dans l'expression. / Mais encore, cette expression, ou vide de sens, ou dont le sens n'a que peu de prix, ou qui, même riche du plus beau sens, nous réserve des plaisirs inconnus à la raison » (1926, p. 23).

<sup>22</sup> Cette annonce, venue de la bouche de la sœur de Harwan, marque le basculement vers la deuxième partie, fantastique. Depuis un certain temps déjà, plusieurs éléments laissent planer un flou quant au caractère réaliste de la fiction de *Seuls* (un téléphone qui avait préalablement été débranché se met à sonner; arrivé à Saint-Pétersbourg afin d'y rencontrer Robert Lepage pour son projet de thèse, Harwan ouvre sa valise et y trouve, pour tout matériel, des tubes de peintures...). La spectatrice et le protagoniste ne comprennent pas, dans un premier temps, la signification de ces événements. C'est la voix de Layla qui fait part à Harwan (alors inconscient) de son coma qui rendra à la pièce sa clarté.

<sup>23</sup> Avant le ravissement du protagoniste vient un stade de désobjectivation durant lequel il « s'ouvre les commissures des lèvres », « s'enroule la tête de papier », « s'éventre » (Mouawad, 2008, p. 170-173).

Aussi, après avoir cité les propos de Kandinsky sur la transcendance, Philippe Sers (préfacer *Du Spirituel dans l'art...*) affirme que :

Kandinsky a parlé dans les *Regards* du respect qu'il a pour la composition : « Ce mot agissait en moi comme une prière. Il me remplissait de vénération. » L'indication est précieuse car la prière est un mouvement de l'âme vers le divin qui conduit à une communication avec lui; par exemple par le moyen de la méditation. Mais c'est aussi en même temps la suite des locutions consacrées par la liturgie qui constitue le support de ce mouvement. Autrement dit, la prière joue exactement le même rôle que la composition : elle est à la fois marche vers le divin et support ou symbole de cette marche. (Sers, 1989, p. 26.)

Or, nous constatons ici que pour Kandinsky, l'art et le spirituel sont indissociables en ce sens que les deux se vouent à élever l'âme humaine. L'œuvre d'art serait donc à la fois le moyen de transcendance et le symbole même de cette transcendance.

Les propos de Sers nous ramènent d'ailleurs à ceux de la page 63, alors qu'il explique la théorie du voilé-dévoilé de Kandinsky selon laquelle, en raison de son hermétisme, la spectatrice se doit de « pénétrer petit à petit » (1989, p. 20) l'œuvre d'art. Le geste, dans *Seuls*, qui guide toute la deuxième partie et à partir duquel émane un effet de sublime, est tributaire de quelque chose d'infiniment plus grand. Le flou, l'abstraction qui émerge de cette deuxième partie contribue grandement à rendre à l'œuvre d'art une poéticité : comme le mentionnait Louise Prescott, l'ambivalence de l'image libère le sens et « permet à l'observateur de créer ses propres trames narratives » (Lacerte, 2010, p. 26). Cette vision du poétique rejoint d'ailleurs celle du chercheur Dominique Combe. Dans un chapitre de son ouvrage intitulé *Poétique*, il écrit que :

L'iconicité de la poésie est souvent considérée comme irréfragable; bien plus, elle est censée caractériser l'essence même de la poésie, et la distinguer des autres genres. Une telle conception de la poésie procède d'une confusion entre l'« image », au sens rhétorique et stylistique de « figure », et l'image comme représentation mentale produite, précisément, par l'imagination. Car même s'il existe une corrélation entre la figure dans le texte et la représentation mentale chez le lecteur, celle-ci ne va pas de soi, d'autant qu'elle repose encore sur l'assimilation de la notion de figure à celle de métaphore. [...] Ainsi, l'iconicité du langage poétique proviendrait tout naturellement de sa métaphoricité [et non pas de sa référentialité] (1985, p. 39).

Plus loin, il ajoute : « l'iconicité est alors le fait du *langage* et non de la poésie. » (1985, p. 41.) Or, deux postulats découlent de ces affirmations : d'une part, l'iconicité enferme le sens, obligeant un lien référentiel — direct et sans équivoque — entre le signifiant et le signifié; d'autre part, elle n'est pas l'affaire de la poésie — ce n'est pas ce qui la constitue.

Au cours de ce même chapitre, Combe parle d'un « écart » entre le langage poétique et le langage littéraire; selon lui, le langage poétique a la capacité de « dire plus ». Pour le formuler autrement, les œuvres poétiques, comme nous l'avons mentionné précédemment, dirigent souvent l'attention de la lectrice / observatrice vers le matériau même de l'œuvre d'art — plutôt que d'opérer une relation signifiant / signifié comme le fait normalement toute forme de langage — et ainsi, n'étant pas astreint à ce rapport de référentialité, il a la capacité de dire plus. D'ailleurs, plus loin, Combe écrit :

La poésie n'a pas la puissance d'illusion du roman parce qu'elle n'est pas référentielle, centrée qu'elle est sur elle-même, et en particulier sur son langage. Il semble en effet que la visée autotélétique de la poésie [...] se manifeste par la « fonction poétique » [c'est-à-dire la] visée du message « pour son propre compte<sup>24</sup> ». [...] La poésie, en effet, y est présentée comme le « monde à l'envers ». Loin de considérer les mots comme des signes transparents « comme une vitre », le poète s'arrête à eux et se détourne de la chose signifiée : « la poésie inverse le rapport, le monde et les choses passent à l'inessentiel, deviennent prétexte à l'acte qui devient sa propre fin<sup>25</sup> ». (1985, p. 46-47.)

Par et pour elle-même, donc, l'œuvre poétique déjoue les règles de la référentialité. La destinataire se doit donc de la considérer pour ce qu'elle est vraiment et ne pas chercher to de go à faire sens. La poésie est paradoxale : rien n'est donné d'emblée et pourtant, tout est donné.

Ici, c'est à la lectrice / observatrice de créer les liens qui l'interpellent, c'est elle qui, en grande partie, constitue l'œuvre d'art. Les figures du chemin et de la constellation expriment d'ailleurs merveilleusement cette idée. Si une pièce de théâtre conventionnelle (ou encore un texte littéraire, basé sur le récit) tient du chemin, *Seuls* (ou une œuvre poétique de manière

---

<sup>24</sup> Combe cite ici les propos de Roman Jakobson dans « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 218.

<sup>25</sup> Ici, il cite Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1947, p. 45.

générale) renvoie plutôt à la constellation. On retrouve, dans la première, plusieurs possibilités d'interprétation, plusieurs sentiers ou chemins à emprunter, mais ils sont tous déjà tracés. Au contraire, une œuvre poétique opère comme une constellation, dans la mesure où bien que les étoiles soient déjà disposées dans le ciel (tout comme les mots qui constituent une œuvre, les couleurs, les traits de peinture, les gestes...), c'est à la lectrice / observatrice que revient la responsabilité de les relier et de voir une figure. Or, la poésie ouvre davantage que le roman dans sa forme classique sur une infinité de possibles herméneutiques; à nous de créer les liens qui nous plaisent, qui nous parlent. La poésie n'enferme pas le sens.

Secret bien gardé (Kandinsky) ou voile dévoilant (Kandinsky et Bougault), le poème est certes paradoxal dans la mesure où il veut exhiber ce qu'il garde caché. Tout ce dont la lectrice / observatrice a besoin pour sa réception (voire compréhension) de l'œuvre se trouve à l'intérieur même de celle-ci. Comme mentionné précédemment, l'œuvre poétique existe par et pour elle-même, elle renvoie sans cesse à elle-même (principe d'autotélisme), ce qui lui confère une certaine totalité. Le poème est donc autosuffisant... une sorte d'œuvre totale qui inventerait son propre langage : il serait donc à la fois un coffre fermé à clef et la clef, le message crypté et l'indice permettant de le décrypter. Or, chaque poème, ou œuvre poétique, aurait son propre langage, son propre code; il se suffirait à lui-même, s'enfermerait sur lui-même et, à la fois, chercherait à transmettre quelque chose. Il en est ainsi pour la pièce de Mouawad, puisqu'elle utilise un langage qui lui est propre, alliage de la parole et du geste; et puisqu'elle recèle un mystère qui, avec elle seule et seulement à partir d'elle, peut être dévoilé. Et de là, à notre avis, émane toute sa poéticité.

D'ailleurs, le poétique, dans *Seuls*, se joue beaucoup dans cette écriture autotélique, c'est-à-dire que la deuxième partie performative vient mettre en geste les mots de la première, mais justement, pour comprendre ce geste, il faut toujours se référer à ce qui a été mis en place précédemment. *Seuls* ne cesse, pour ainsi dire, de se réécrire — surtout dans l'esprit de la spectatrice qui fait d'incessants allers-retours entre la première et la deuxième partie —, de référer à elle-même. Et c'est justement ce mouvement autotélique qui donne à l'œuvre toute sa splendeur; son hermétisme oblige au secret et donc, de parler du secret au moyen de celui-ci. Or, malgré les flous laissés, il est possible de comprendre la pièce *Seuls* à partir d'elle (et seulement à partir d'elle), c'est-à-dire des clefs qu'elle fournit ça et là.

### 3.3.2 Le cadre : figure du paradoxe

*Seuls*, en développant un langage qui lui est propre — composé de mots, mais aussi de gestes, de couleurs... —, arrive à faire de l'acte spectatorial une véritable odysée dont la spectatrice est l'héroïne, en quelque sorte, puisqu'elle dessine sa propre trajectoire parmi l'univers de possibilités herméneutiques. Cette ultime analyse propose une des constellations que renferme le firmament de *Seuls*. Elle prendra pour point de départ la figure du cadre, qui y est très présente. Cette figure sert la poéticité de *Seuls*, parce qu'elle fait écho à plusieurs éléments de la pièce (elle favorise la liaison entre la première et la deuxième partie et ainsi, confère à cette dernière une part d'intelligibilité) et les révèle par métaphores. D'ailleurs, ceci est un véritable procédé chez l'auteur, puisqu'il use souvent de figures, d'images afin de suggérer ou d'expliquer certaines pistes à la spectatrice, mais sans en restreindre indûment l'interprétation. Dans *Les tigres de Wajdi Mouawad* — cité précédemment —, Charlotte Farcet, dramaturge de *Seuls*, s'exprime sur cette méthode d'écriture :

L'image invite à une promenade [...]. L'image est une clairière, espace « clair », ouvert, tout à la fois lieu d'appréhension et de comparaison. [...] L'image est à la fois elle-même et autre chose, elle-même et plus qu'elle-même. Elle permet d'accéder à un invisible et de comprendre quelque chose non pas rationnellement, mais intuitivement, sensoriellement, émotionnellement. « Au croisement des chemins, il peut y avoir l'autre », répète Simone<sup>26</sup>. L'image est ce croisement, elle offre ce possible. [...] Par l'image, par la re-présentation — un « re- » qui n'est pas reproduction mais renouvellement, transfiguration — quelque chose est atteint qui échappe au simple discours. Un espace qui est celui de l'imaginaire. [...] L'image est une porte, une fenêtre, un « cadre » que chacun peut s'appropriier, auteur, metteur en scène, acteur, spectateur, dans lequel chacun peut s'engouffrer et déployer son propre imaginaire. Elle est un espace de liberté et de communauté. (Farcet, 2009, p. 58-60.)

Ainsi, l'image chez Mouawad est à la fois un espace qui déploie et canalise. Elle canalise puisqu'elle oriente l'interprétation, mais sans l'étouffer. En effet, l'image, chez Mouawad, se déploie, s'ouvre sur les possibles. Comme le dit Charlotte Farcet, elle « est [...] elle-même et plus qu'elle-même », d'où sa perspective poétique. Les mots, ici, travaillent de concert avec les images et donc, ils n'enferment pas le sens. Au contraire, les mots et les images de *Seuls*

---

<sup>26</sup> Personnage de *Littoral*.

auraient pour ainsi dire un trop-plein de sens, déborderaient de sens et s'ouvriraient sur différentes possibilités herméneutiques.

C'est d'ailleurs ainsi que la figure du cadre travaille tout au long de la pièce à l'étude. Quoique ce soit à travers elle que le spectacle et le personnage trouvent leur finalité, elle se construit tout au long de la première partie. D'entrée de jeu, la spectatrice apprend que le sujet de thèse de Harwan, qui étudie en sociologie de l'imaginaire, porte sur Robert Lepage et plus précisément sur le cadre comme espace identitaire dans ses solos (Mouawad, 2008, p. 132-133). Lorsque la pièce prend fin, elle a finalement accès, par le biais d'un autre personnage, à la conclusion de la thèse du protagoniste, qu'il a si longtemps méditée. Voici ce qu'il y affirme :

Tout au long de cette thèse, j'ai tenté de montrer comment, dans les solos de Robert Lepage, le cadre, qui est cet écran, mur, latte ou cyclo posé derrière le personnage échappe aux lois du temps et de l'espace [...]. Ce cadre est le lieu de tous les possibles, mais aussi de tous les rêves, lieu d'apparition, d'imaginaire, inépuisable. Il est donc d'une nature paradoxale : le lieu fini est celui de l'infini, la limite offre l'illimité, la frontière l'ouverture, la borne l'insoupçonné. L'opacité disparaît et la surface, sur laquelle le regard s'arrêtait, révèle une profondeur où l'esprit n'étouffe pas sur lui-même mais s'ouvre sur un espace où le corps, enfin libéré, aborde le rivage des sensations retrouvées... (p. 183.)

Or, si l'on considère la deuxième partie dans cette nouvelle perspective, elle prend un sens nouveau; la performance artistique qui laissait la spectatrice dans un flou quasi-total devient alors le lieu de tous les possibles, d'un imaginaire et de sensations retrouvées.

Une certaine forme de mise en abyme opère dans *Seuls* dans la mesure où plus on avance dans le récit, plus la thèse de Harwan empiète sur sa vie propre, c'est-à-dire que le sujet de thèse vient à faire partie intégrante de l'univers du personnage. Le coma du protagoniste en modifie le cadre et par celui-ci, Harwan finit par « échapper aux lois du temps et de l'espace ». Ce *no man's land* se métamorphose en un « lieu de tous les possibles » et d'imaginaire inouï. Comme l'indique la conclusion de la thèse, le lieu fini (ici, le cadre) devient celui de l'infini et permet l'illimité. Or, le coma de Harwan, qui dans un premier temps l'enferme en lui-même, se transforme en un lieu de poésie. Le cadre est « plus que lui-même » et permet au protagoniste de se révéler à lui, de retourner en lui, de retrouver son essence perdue. Le cadre évolue en une ouverture et cède à Harwan tout comme à la

spectatrice une liberté immense : à Harwan, une liberté d'action, de mouvements, et à la spectatrice, une liberté interprétative. D'ailleurs, fait étonnant, la première partie de la conclusion de la thèse se termine avec des points de suspension, suggérant ainsi cette grande ouverture, cet espace de liberté.

La figure du cadre permet aussi de faire la lumière sur une foule d'autres indices semés çà et là dans la première partie de la pièce. Par exemple, le lien pour le moins ambigu entre parole et silence s'éclaircit peu à peu. Lorsque Harwan rend visite à son père, que l'on croit dans le coma, il lui raconte des anecdotes de son enfance et tente de lui parler dans sa langue maternelle; il s'aperçoit alors qu'il ne sait même plus dire le mot « fenêtre » en arabe. Or, ce mot n'a pu être choisi de manière anodine. Mais c'est le mot « fenêtre » que Harwan décide d'utiliser, ce mot que l'on peut substituer à celui de cadre. C'est d'ailleurs suite à cette constatation navrante que le protagoniste se rappelle une époque marquante de sa vie, celle de l'accession au langage et, par conséquent, de la scission d'avec l'espace de l'imaginaire de l'enfance. Comme nous l'avons vu au cours du deuxième chapitre, c'est dans un univers dépourvu de mots que Harwan a vécu sa jeune enfance, dans un monde de silence où l'expression passait plutôt par la peinture, et où les couleurs et le geste prenaient sur eux le pouvoir des mots. C'est donc par rapport à cet espace-temps (cet « autre cadre », en quelque sorte) que la faille se fait la plus profonde.

Un dernier élément permet de faire le pont entre cette partie performative et celle qui la précède. Il s'agit de la parabole du fils prodigue et de toutes les figures qu'elle occupe dans *Seuls*. Dans un premier temps, Harwan, qui étudie les solos de Robert Lepage, se rend à Saint-Pétersbourg afin de rencontrer l'artiste. Celui-ci y travaille sur son dernier projet intitulé *La révolution prodigue* (Mouawad, 2008, p. 140). Harwan, une fois sur place, ne peut finalement rencontrer le metteur en scène, puisqu'il a dû se rendre inopinément à Montréal pour affaires. Il prend cependant connaissance d'un enregistrement sonore qu'on lui fait parvenir. Le disque (qu'il fait jouer, et donc, que la spectatrice entend) révèle la parabole du fils prodigue, dictée par Lepage lui-même. Cette parabole, tirée de l'évangile selon saint Luc (chapitre XV), raconte l'histoire d'un fils qui demande à son père sa part d'héritage, avec laquelle il se rend en des contrées lointaines afin de mener une vie de débauche. Après avoir erré un certain temps et dépensé tout son avoir, le fils réalise à quel point sa vie d'avant lui



manque et décide de retourner auprès de son père. Il appréhende sa réaction, mais à son retour, celui-ci l'accueille à bras ouverts, au grand dam de son autre fils. À cet autre fils, il s'exclame : il faut bien « s'égayer et se réjouir, parce que ton frère que voici était mort et qu'il est revenu à la vie, parce qu'il était perdu et qu'il est retrouvé. » (p. 76-77.)

C'est à cette parabole biblique que fait écho la toile « Le retour du fils prodigue » de Rembrandt, et toutes deux travaillent de concert au cours de la pièce. Dans un premier temps, Harwan, comme en écho au fils de la parabole, a depuis longtemps l'impression d'avoir quitté le nid familial (nous l'avons d'ailleurs mentionné au premier chapitre : il ne fait plus un avec cette famille, avec cette culture...). Ensuite, le nouveau solo (fictif) de Robert Lepage s'intitule *La révolution prodigue* (p. 140) – œuvre que Harwan, lorsqu'il discute au téléphone avec Linda Beaulieu, met en lien avec l'Évangile selon saint Luc et Rembrandt (p. 140). D'autant que le synopsis de cette nouvelle pièce met en scène un Québécois spécialiste de la restauration d'œuvres picturales qui est invité à Saint-Petersbourg afin de restaurer les mains du père dans le tableau *Le retour du fils prodigue* de Rembrandt. Or, les mains du père ne sont pas insignifiantes puisqu'elles sont le symbole même de la réalisation du retour dans la toile de Rembrandt. C'est aussi par l'apposition des mains du père de la peinture que Harwan pourra accomplir un retour au temps d'avant.

En effet, la symbolique de la parabole du fils prodigue culmine et atteint son apogée lors de la scène finale, alors que Harwan s'est mis à peindre depuis un bon moment. Voici comment les didascalies décrivent la scène, dans le texte de *Seuls* :

[Harwan] se saisit des pots de peinture. / Il dépose sur les papiers éparpillés de sa thèse / les quatre couleurs côte à côte : / Rouge, bleu, jaune, vert. / Il pose un gros pinceau auprès de chaque couleur. / Il peint d'abord sur les parois une esquisse du tableau à venir. / Il prépare le fond de sa toile. / Il peint. / Les parois se déplient et se replient pour créer une chambre. / Atelier de peintre. / Il peint. / Longtemps, longtemps, longtemps. / Il peint. / Une joie profonde l'envahit. (Mouawad, 2008, p. 177.)<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Voir annexe 8.

Et c'est à ce moment, lorsque Harwan peint, rempli d'un sentiment de béatitude, que la spectatrice a accès, par la voix du directeur de thèse du personnage, à la conclusion de sa recherche. La toile de Rembrandt apparaissant en projection derrière lui<sup>28</sup>, les derniers mots disent :

[E]t si, moi, je devais retourner vers ce qui m'attend, comment ferais-je pour le trouver, pour m'en souvenir? Qu'est-ce qui, depuis si longtemps espère mon retour? Qu'est-ce qui, s'il me voyait au bout de la route, en serait à ce point ému? Qu'ai-je donc quitté sans même le comprendre? Ai-je perdu toute mémoire? Comment dit-on *mémoire* en arabe? (p. 184.)

Ces paroles, nous parvenant par le biais d'une bande sonore, sont les dernières prononcées dans la pièce. Après elles, Harwan, paisible, peignant depuis un bon moment, se retourne vers la toile de Rembrandt et prend la même position que le fils prodigue<sup>29</sup>. Le père, donc, lui appose les mains : il rentre chez lui. Puis, il grimpe littéralement dans la peinture et dans un long fondu au noir, la toile de Rembrandt s'estompe, ne laissant apparaître que le personnage et son cadre... celui-ci en train d'habiter le cadre. D'ailleurs, le texte, dans sa version imprimée, se conclut avec ces didascalies : « Harwan est à présent dans le ventre du tableau. / Il est à jamais dans son cadre. » (p. 184.) Et sur cette nouvelle toile, l'expérience théâtrale (de même que l'acte de lecture) prend fin<sup>30</sup>.

Ainsi, le retour du prodigue vers les couleurs s'effectue par à-coups, laissant par la même occasion le temps au regard de la spectatrice de s'affiner. En effet, celui-ci ne cesse de se relancer et cherche à créer des liens afin de parvenir à tisser une toile de fond qui couvre *Seuls* tout entière. D'ailleurs, la figure du cadre et le motif du fils prodigue prennent racine lors de la première partie de la pièce. Les propos de Harwan et la nostalgie profonde qui émane de ce grand acte montrent bien qu'un retour est espéré. Les éléments en place, la démonstration se fait par étapes. Donc, dans un premier temps, un retour est souhaité (durant la première partie); cet objectif est d'ailleurs renforcé dans la fiction (par le biais de la toile de Rembrandt et de la parabole du fils prodigue); puis, il se réalise à travers une certaine mise

---

<sup>28</sup> Voir annexe 12.

<sup>29</sup> Voir annexe 12.

<sup>30</sup> Voir annexe 13.

en abyme, c'est-à-dire qu'il est rendu possible dans la fiction de la fiction. Effectivement, c'est à la lumière de la conclusion de la thèse de Harwan que ce retour est rendu visible, intelligible. C'est donc au fil de ces allers-retours que le regard de la spectatrice s'affine et gagne en profondeur, qu'elle arrive à faire sens.

Les éléments de la deuxième partie ne servent quant à eux pas seulement d'ornements, mais surtout à lier les composantes principales — que sont le cadre et la parabole — entre elles. Par exemple, au début de cette section de la pièce, Harwan prend un bain de peinture. Assis dans un grand bassin en bois, il s'étend littéralement de la gouache rouge sur tout le corps<sup>31</sup>. Cette scène peut être considérée comme une réponse à la sœur du protagoniste qui n'arrête pas de lui dire : « [r]epeins ton appartement, repeins ton appartement et mets des couleurs! Quand tu étais petit, tu mettais de la couleur partout! » (p. 152.) En effet, à la fois la peinture et le corps sont étroitement liés au temps de l'enfance. L'action de s'étaler de la couleur sur tout le corps serait une sorte d'allégorie de resubjectivisation. Harwan, en faisant cela, se réapproprie en quelque sorte une partie de l'essence perdue. C'est le corps du personnage qui fait d'ailleurs office de pinceau. C'est avec cet outil qu'il peindra longuement sur de vastes toiles. Plusieurs d'entre elles porteront la marque de son identité : certaines renferment l'empreinte de son corps; une autre, le prénom de Harwan tracé de droite à gauche, à la manière arabe<sup>32</sup>.

L'atelier de peinture que devient la scène (et le cadre) lors de cette deuxième partie serait donc le lieu de la réappropriation. Après s'être enduit de peinture, Harwan « arpente son territoire »<sup>33</sup>, et donc se reconstitue un nouveau cadre. C'est dans cet espace-temps que le protagoniste effectuera son retour. Suite à un instant d'angoisse totale durant lequel il se donnera symboliquement la mort<sup>34</sup>, Harwan comprend<sup>35</sup>. Dans un lent crescendo, il retourne vers son enfance : il entend le vent de même que le chien de Monsieur Boutros (p. 171); son

---

<sup>31</sup> Voir annexe 3.

<sup>32</sup> Voir annexe 5.

<sup>33</sup> Voir annexe 4.

<sup>34</sup> Voir annexes 5 et 6.

<sup>35</sup> Voir annexe 7.

angoisse le quitte peu à peu, « [i]l comprend. » (p. 174.) « L'esprit clair[,] [i]l est en proie à une joyeuse agitation. [...] Il peint. Longtemps, longtemps, longtemps. Il peint. Une joie profonde l'envahit. Il éclate de rire. L'esprit clair. Il est allongé dans le jardin et compte les étoiles. » (p. 177.)

La mémoire — dont on a parlé au deuxième chapitre — joue un rôle primordial dans ce retour. La mémoire de l'esprit (qui se manifeste par les petites photos que Harwan a au fond de la tête [p. 148] et par la nostalgie), mais aussi (et surtout?) la mémoire du corps. Comme nous venons de le démontrer, c'est beaucoup par l'ambiance sonore que le personnage « comprend » et parvient à effectuer son retour. La conclusion de la thèse met également l'accent sur cet aspect. En effet, Harwan s'y questionne : « Ai-je perdu toute mémoire? Comment dit-on *mémoire* en arabe? » (p. 184.) La mémoire est ce qui relie au passé. Elle est, en quelque sorte, la fictionnalisation du passé dans le temps présent. C'est elle qui agit comme relais et porte Harwan jusque dans le cadre de son enfance.

À ce point de l'analyse, nous sommes à même de constater que cette deuxième partie, performative et plus abstraite, s'interprète à l'aune de la première partie de *Seuls*, et que de ce dernier acte émerge un effet de sublime. Cette transcendance repose en grande partie sur le fait que le corps de la spectatrice se trouve investi durant l'acte spectral. En effet, plusieurs sens sont sollicités et le flou laissé par cette deuxième partie l'oblige à faire place à sa sensibilité avant de faire appel à son intellect. Bien qu'il reste une certaine forme de récit dans le grand acte final, la narration en est presque complètement exclue, ce qui oblige la spectatrice à replier la deuxième partie sur la première afin de trouver des réponses à ses questions. D'ailleurs, l'écart marqué entre la première et la deuxième partie de *Seuls* nous porte à nous questionner sur la structure globale de la pièce. En effet, c'est de cette structure théâtrale peu habituelle que se dégage la poéticité, puisqu'elle fait intervenir les concepts d'autotélisme et de totalité. Son langage unique (amalgame de gestes et de mots) de même que les liens serrés entre ses deux grands actes enferment la pièce en elle-même et forme un tout qui se parfait dans une totalité. Ainsi, tout à l'image de Harwan, la pièce possède une structure brisée, faillée. Cependant, cette structure, en tournant incessamment sur elle-même, parvient à colmater la brèche laissée entre la première et la deuxième partie. C'est également dans ce mouvement de va-et-vient que la spectatrice arrive, au terme de la représentation de

*Seuls*, à interpréter qu'un colmatage s'opère chez Harwan, et par extension, chez son créateur, Wajdi Mouawad.

Il est donc possible de valider notre hypothèse de départ selon laquelle le protagoniste de *Seuls* espère puis parvient à effectuer un retour vers lui-même, ainsi que vers un espace-temps de sa vie d'avant. Cet espace fantasmé est lié à sa jeune enfance, à un état pré-langagier où gestes et couleurs recélaient un pouvoir plus grand que celui des mots. D'ailleurs, en terminant, nous invoquons les propos de Charlotte Farcet qui, dans *Les tigres de Wajdi Mouawad*, rappelle que :

L'image est [...] un « cadre » que chacun peut s'approprier, auteur, metteur en scène, acteur, spectateur, dans lequel chacun peut s'engouffrer et déployer son propre imaginaire. Elle est un espace de liberté et de communauté. / Ainsi surgit la poésie. Elle est au cœur de tout, vécue et revendiquée comme une nécessité. [...] La poésie est le lieu d'un déplacement, d'une migration, d'une émigration, épousant le sens étymologique de la « métaphore », comme si allant vers elle, Wajdi rejoignait en même temps d'autres origines [...]. En cela, l'image se rapproche de l'exil, mais en en inversant le cours : si l'exil est la perte, l'image est peut-être la réappropriation par le détour. Elle est un arrachement mais libérateur. Passant d'une langue à l'autre, de l'arabe au français, dans un simple rapport de translation, quelque chose a été perdu et ce quelque chose ne cesse d'être recherché et retrouvé par les détours. Ne pas dire directement, ne pas répondre directement, c'est peut-être « rémunérer le défaut » du langage, c'est peut-être réparer l'exil. (2009, p. 60.)

C'est ainsi que travaille la poésie chez Mouawad : elle est au cœur même de l'œuvre parce que « vécue et revendiquée comme une nécessité » (p. 60). C'est donc à travers cette image, ce cadre que devient la deuxième partie de *Seuls* que l'auteur et metteur en scène parvient à se sortir de la faille. Car, il ne faut pas l'oublier, Mouawad, cet artiste total, en arrive, en effectuant un geste total, à devenir — du moins le temps de la représentation — son personnage. Il arrive donc, par le biais de ce dernier, à colmater la faille béante qui le fractionnait et à retourner vers le pays des sensations perdues (Mouawad, 2008, p. 182).

## CONCLUSION

Aujourd'hui encore, quelque trois ans après avoir assisté à l'une de ses représentations au Centre national des Arts à Ottawa, notre première impression reste inchangée : au-delà de toute compréhension, *Seuls* marque la spectatrice d'un je-ne-sais-quoi dont elle ne pourra jamais se défaire. À partir du point de rupture qui fait basculer la pièce dans la deuxième partie, celle-ci perd pied sans pour autant décrocher de ce qui se passe sur la scène. Elle se doit, cependant, de revoir ses repères spectatoriels habituels. Suite à cette scission (au point de bascule entre les deux grands actes) sur laquelle prend appui l'univers de *Seuls*, la spectatrice se trouvera à son tour à investir la faille — nous y arrivons — tout comme elle sera habitée par elle, un peu à la manière du protagoniste.

La faille — ou l'état de non-adéquation du sujet avec lui-même — est une figure qui se révèle tout au long de la première partie de *Seuls* et qui nous fait connaître Harwan à la lumière d'un parcours inhabituel. Cette faille qui mine le protagoniste, nous l'avons étudiée selon deux angles différents : social, puis individuel. Dans un premier temps, nous nous sommes penchée sur la première partie de la pièce à l'étude, qui dépeint un personnage en pleine introspection, qui questionne plusieurs sphères de sa vie et en particulier le malaise qui s'est emparé de lui à partir du moment où il a dû abandonner la terre de ses ancêtres. Les paroles de Harwan ont permis d'identifier que cette rupture, majeure dans son parcours, est à la source de la faille culturelle. Au cours de ce premier chapitre, nous nous sommes donc concentrée sur la question de l'identité et sur son envers : l'altérité. Le thème de l'altérité est d'ailleurs abondamment traité au cours de la pièce de Mouawad : à travers la stigmatisation, et par la différence perçue dans le regard de l'Autre tout comme dans le regard du protagoniste lui-même.

La pièce *Seuls*, selon une perspective identitaire, est représentative de notre époque : elle montre combien la conception de l'identité est, de nos jours encore, esclave d'une appréhension dualiste du monde et des idées. Le métissage, concept que nous avons emprunté

à Alexis Nouss et à François Laplantine, met de l'avant, quant à lui, une vision plurielle de l'individu. Bien que le sujet en exil soit plus à même (voire contraint) d'exprimer sa pluralité — puisqu'il a été façonné à partir d'au moins deux cultures —, il n'est pas le seul à souhaiter le faire. L'être humain a sans cesse cherché à se tourner vers un ailleurs, soit pour le dominer, soit pour s'en inspirer. Les siècles derniers montrent bien cette volonté de rencontre, tant dans un désir de possession que d'ouverture (échanges commerciaux, colonisations...). Ces rencontres se produisent aujourd'hui à plusieurs niveaux et surtout, à un tout autre rythme : les réseaux de transports et de communications sont de nos jours si accessibles et efficaces qu'ils ont créé, partout sur la planète, des individus (surtout de jeunes individus) excessivement ouverts sur le monde et habités par diverses cultures<sup>1</sup>. Que leur contact avec elles se fasse par le voyage, la politique, la littérature ou l'art culinaire, ces individus n'acceptent plus désormais de contraindre leur identité à une seule de ses facettes. Notre vision de l'identité demeure cependant toujours organisée selon une vision manichéenne du monde, basée sur des couples d'antagonistes, et prive ainsi l'individu de cette liberté. Cette perception tribale (de la « tribu » — Amin Maalouf) de l'identité reste la principale raison selon laquelle Harwan entre sans cesse en conflit avec l'Autre — représenté, dans *Seuls*, par le personnage du père, figure emblématique de la culture d'origine, mais aussi par les personnages québécois —, tout comme avec l'Autre en lui-même — les différentes facettes de sa personnalité n'étant pas au diapason. Le protagoniste est maintenu dans une faille d'ordre culturel, et celle-ci devient aussi le reflet de l'inadéquation entre son présent et son passé.

La scission entre ces deux temporalités se fait encore plus marquée lorsque l'on considère le solo selon un point de vue individuel. C'est lorsque nous nous sommes penchée sur la faille personnelle de Harwan que nous avons constaté la profondeur de sa blessure. Dans notre deuxième chapitre, nous avons tenté de comprendre le décalage qui s'est opéré chez notre protagoniste, c'est-à-dire entre l'homme que Harwan rêvait de devenir et celui que le temps a façonné. Cette faille trouve son origine dans l'apparition du langage, à la fois chez le protagoniste et chez son créateur. En effet, à peine caché derrière l'entité de son

---

<sup>1</sup> D'ailleurs, on fait ici un clin d'œil à l'homme global de Pico Iyer.



personnage, Mouawad explore, à travers lui, un abyme qui s'est formé au fond de lui avec l'apparition du langage. À travers des entrevues mais aussi ses œuvres autobiographiques (dans son roman *Visage retrouvé* et, bien sûr, dans la pièce *Seuls*), le dramaturge révèle comment, chez lui, la parole s'est manifestée très tard. Il évoque également la transformation produite chez lui, la perte de contact que le langage a provoquée : perte de contact avec lui-même et avec le monde. En effet, on peut remarquer, dans la pièce à l'étude, que la relation que Harwan entretenait avec son environnement quand il était enfant, était manifestement plus franche, plus directe parce que n'ayant encore pas subi l'altération du langage. Les souvenirs évoqués par le personnage révèlent à la lectrice / spectatrice une relation sensuelle au monde, guidée par le corps, et que le langage est venu voiler. Il apparaît clairement, d'ailleurs, que le protagoniste, devenu adulte, ressent une forte nostalgie de sa vie d'enfant.

*Seuls* serait alors une tentative de raccommodement qui joue sur deux plans : dans un premier temps, un personnage (Harwan) tente, par le biais de sa mémoire, de retrouver le lien avec son passé lointain et idéalisé; dans un deuxième temps, un auteur (Mouawad) souhaite, par le biais d'une démarche autofictionnelle, renouer avec un Autre logé à l'intérieur de lui, comme une autre facette de lui qui l'habite toujours mais qui n'a plus de voix. Vraisemblablement, l'œuvre est tout à la fois un terreau de création et une recherche que le dramaturge s'emploie à faire sur lui-même. Et c'est dans cette recherche qu'il saura reconnaître l'Autre en lui. Au cours de ce travail, une véritable construction (ou reconstruction?) de l'identité s'effectue. Le paratexte de l'œuvre, dans sa version publiée, devient alors un échafaudage qui laisse voir que les deux entités (auteur et personnage) s'élaborent l'une à partir de l'autre, à tel point que, en portant cette observation à son paroxysme, il devient possible de se demander : qui, de Harwan ou de l'auteur, engendre qui? L'écriture de *Seuls* ne devient alors que l'aboutissement de cet incessant changement de point de vue, de ce regard posé sur soi à partir de différentes perspectives. Et le travail d'écriture n'a, au bout du compte, pour objectif que de raccommoder l'auteur à lui-même, pour résorber sa faille personnelle.

Le troisième chapitre a été consacré, pour sa part, à l'étude du véritable colmatage de la faille, colmatage que le dramaturge accomplit à travers la fiction. En effet, nous avons vu que c'est dans un univers empreint de silence que Harwan parvient à effectuer un retour au temps



d'avant, là où son corps et les couleurs prennent le relais des mots. C'est dans cette forme d'expression nouvelle qu'il renoue, paradoxalement, avec le temps d'avant, durant lequel il entretenait un rapport direct au monde. Mouawad parvient donc à combler, d'une certaine manière, sa propre faille à travers son personnage. Avec les concepts de totalité et d'autotélisme, nous avons vu que l'auteur était parvenu à créer un univers autosuffisant, lequel éclipsait complètement la réalité, le temps de la représentation théâtrale. Cette forme théâtrale particulière, brisée mais trouvant en même temps toute sa puissance dans sa cohésion, est donc tout à l'image du personnage (mais aussi de l'auteur) qu'elle met en scène : un être porteur d'une faille, et donc morcelé, mais riche aussi de cette pluralité qui le tiraille. L'univers de *Seuls* permet donc à Mouawad de réparer, par le biais de la fiction, sa blessure, la faille qu'il a aussi su exposer à travers elle. Ainsi, le cadre que devient la scène (mais également l'œuvre théâtrale, c'est-à-dire dans tout ce qu'elle comporte : l'univers inventé, le personnage, le récit, ainsi que la spectatrice et l'univers clos de la salle de spectacle) se transforment, lors de la représentation, en une aire de repos pour le créateur, d'accomplissement pour le personnage, d'émerveillement et de fascination pour la spectatrice.

De fait, la salle de spectacle est soumise, au cours d'une représentation de *Seuls*, à plusieurs bouleversements. La relation entre la salle et la scène est d'ailleurs une préoccupation constante dans le travail du dramaturge, ses dernières œuvres en sont la démonstration flagrante. *Seuls*, pour la complexité de son travail d'interprétation et pour la relation de proximité et de distance entre l'œuvre (l'acteur en étant une composante importante) et la spectatrice, est probablement la manifestation la plus probante de cette préoccupation. Elle n'est pas la seule, cependant. Déjà, dans la trilogie (on appelle souvent « trilogie » les trois premiers volets de la tétralogie *Le sang des promesses*) le dramaturge et metteur en scène exigeait, de la part de la spectatrice, une capacité d'imagination considérable. Par exemple, dans *Littoral*, plusieurs objets manipulés par les personnages sont sortis de leur visée utilitaire : par des effets de déplacement, la spectatrice comprend, par exemple, qu'un des personnages est en train d'en filmer un autre alors qu'il tient simplement une guitare à l'épaule. Le dernier volet de la tétralogie va encore plus loin. En effet, *Ciels* chamboule complètement les codes de l'espace théâtral : il enferme carrément le public entre

quatre constructions qui agiront à la fois comme murs (ils définiront l'espace théâtral) et comme scènes (les comédiens se déplaceront sur ces quatre remparts, chacun d'entre eux désignant un lieu différent dans l'univers de fiction). Le public se retrouve au centre de l'action, cette fois-ci, et doit se mouvoir sur de petits tabourets rotatifs s'il veut avoir accès à toute l'intrigue. Puis, nous avons vu, au troisième chapitre, que le personnage du vent parvenait, dans *Temps*, à rendre poreuse la frontière entre la scène et la salle.

De toute évidence, une relation fusionnelle entre l'œuvre et la spectatrice se crée d'emblée dans *Seuls* : rappelons-nous que Harwan, lors de la première scène, s'adresse directement au public dans un niveau de réalité que l'on ne retrouvera plus par la suite. Bien que la pièce flirte sans cesse avec la réalité (elle est autofictionnelle), cette portion semble quelque peu en dehors du cadre fictionnel. Ainsi, lors de la toute première scène, alors que le protagoniste de la pièce s'adresse directement au public, feignant de lui exposer les prémisses de sa thèse, une complicité s'établit rapidement. Nous l'avons démontré au premier chapitre, le public s'engage tout de go dans l'univers théâtral et rit des boutades (parfois tirées d'anecdotes bien réelles, par exemple en lien avec les accommodements raisonnables, Robert Lepage, etc.) que raconte le personnage. Puis, un premier décalage s'opère : la fiction accède à un autre niveau alors que Harwan ne s'adresse plus au public (du moins, pas directement, le quatrième mur s'est dressé), mais vaque simplement à ses occupations quotidiennes. Une distance est volontairement marquée entre la spectatrice et le protagoniste. Cette portion de la pièce tient du théâtre « conventionnel » : la spectatrice suit, sans grande difficulté, le parcours et les questionnements d'un protagoniste. Le troisième écart survient lorsque la deuxième partie de *Seuls* débute et que la spectatrice perd ses repères d'interprétation. Elle doit accompagner le personnage mais différemment, se laisser guider davantage par sa corporalité, son émotion et son intuition. Comme en écho à ce qui se passe sur scène (Harwan retrouve justement ce rapport corporel, émotif, intuitif qui le liait au monde au matin de sa vie), et donc à l'image du protagoniste, elle se trouve scindée. Ce phénomène correspond, métaphoriquement, à l'apparition de la faille chez la spectatrice.

Cette faille lui semble comme « transmise » par Harwan : plus celui-ci s'en départit, plus la spectatrice s'en trouve « contaminée ». Le fossé s'élargit davantage entre la scène et la salle et pourtant, artiste et spectatrice gagnent en proximité... fusionnés dans cet univers de

magie qu'advient le théâtre, l'instant de la représentation. De ce point de vue également, l'interprétation que nous avons faite du titre — lors du premier chapitre — devient intéressante. En effet, le pluriel prend ici tout son sens : le public comprend la pièce collectivement, mais porte la faille individuellement. La spectatrice se retrouve donc seule, de même que toutes les autres personnes dans la salle, lesquelles partagent avec elle cette solitude; cette fois-ci, c'est donc elle qui est « seule avec »<sup>2</sup>.

Cette relation étroite entre la salle et la scène n'est pas spécifique au théâtre. Artiste et spectatrice y entretiennent toutefois une relation privilégiée. Bien que l'art sur le web, par exemple, nécessite une grande part d'interactivité et que les spectacles de musique (tout particulièrement ceux à grand déploiement : shows rock, pop, etc. mettant en scène des artistes très connus) permettent de sentir et de réagir à l'énergie propagée à partir de la salle et de la scène, le théâtre, selon nous, relève d'une catégorie à part. Deux caractéristiques qui le constituent le distinguent des autres formes artistiques : sa forme n'est pas figée (au sens où elle fluctue à chaque représentation) et il prend vie dans un esprit de communauté, sous le mode du « réfléchir ensemble ». Bien que les interprétations que l'on puisse faire d'un roman soient nombreuses, sa forme, elle, ne subit, à chaque lecture, aucune altération. Et si un livre existe même sans sa lectrice, le théâtre, lui, ne peut exister sans sa spectatrice. Il n'est donc pas question ici du texte dramatique, lequel, à notre sens, n'est pas du théâtre: il n'arrive pas à en capter l'essence, ne peut rendre le corps en mouvement<sup>3</sup> ni l'émotivité qui s'en dégage, et il ne saisit pas toute la magie qui émerge d'une représentation théâtrale.

---

<sup>2</sup> Au premier chapitre, nous avons fait une observation semblable, mais du point de vue du personnage (voir p. 25). Nous avons montré que Harwan portait seul la faille, mais que, étant donné la portée universelle des propos de Mouawad dans cette pièce, il la portait seul avec multitude d'autres individualités, en proie avec leur propre faille. Ici, c'est chez la spectatrice que la faille gagne de plus en plus de terrain. Mais, nous imaginons que ce sentiment est partagé par plusieurs autres personnes du public.

<sup>3</sup> Bien sûr, il y a les didascalies, mais elles ne peuvent rendre le jeu des comédiennes et des comédiens. Elles servent à diriger (tant la lectrice que l'artiste qui endossera un rôle), non à reproduire véritablement le spectacle.

D'ailleurs, Jerzy Grotowski, au cours de ses recherches, s'est appliqué à dépouiller le théâtre de tous ses artifices. Il est arrivé à le départir des éléments de la scénographie (décors, éclairages, costumes), mais non de la spectatrice :

En éliminant graduellement ce qui s'est démontré être superflu, nous avons trouvé que le théâtre pouvait exister sans maquillage, sans costumes autonome ni scénographie, sans un lieu séparé de spectacle (scène), sans effets de lumières ou de sons, etc. Il ne peut pas exister sans la relation acteur / spectateur, sans la communion de perception directe, « vivante ». (1971, p. 17)

Le théâtre ne peut simplement pas survivre sans la spectatrice, sans cette relation avec elle. Sans cette « communion », le théâtre perd sa valeur, son sens.

Parce que là se trouve précisément le point où le théâtre se distingue vraiment des autres formes d'art de la scène : lors d'une représentation théâtrale, une véritable construction est en cours. Charlotte Farcet invoque d'ailleurs cette caractéristique, dans *Les tigres de Wajdi Mouawad*, quand elle parle de l'image qui, chez Mouawad, est une figure à la fois bien définie et ouverte, et « un "cadre" que chacun peut s'approprier, auteur, metteur en scène, acteur, spectateur, dans lequel chacun peut s'engouffrer et déployer son propre imaginaire. Elle est un espace de liberté et de communauté. » (2009, p. 60.) C'est également ainsi que nous considérons le théâtre, comme un espace de communauté et de liberté à la fois individuelle et collective où la spectatrice se retrouve « seule avec » : l'œuvre résonne en elle et fait appel à sa propre subjectivité. Mais n'empêche que celle-ci s'interroge aussi, en même temps que les autres membres du public; tous réfléchissent ensemble. Ce « réfléchir ensemble » sur une question, sur des idées, a quelque chose de politique. *Seuls*, par exemple, porte à questionner l'Autre (la marque par laquelle on stigmatise tout ce qui nous est étranger), l'Autre en soi-même (la faille), l'art (ce qu'il véhicule, mais aussi sa forme, sa place dans la société), etc. Et c'est justement dans le fait de questionner les mêmes sujets au même moment qu'il y a quelque chose de politique. Un esprit de communauté, de nouvelles organisations, un élan qui nous porte vers un au-delà et qui nous amène à nous rapprocher de l'Autre.

Or, dans *Seuls*, la perte des mots mise en scène dans la deuxième partie oblige ce questionnement, cette construction de la part de la spectatrice (et, plus collectivement, du

public). L'œuvre ne donne pas tout d'emblée, et la spectatrice doit entreprendre une action d'interprétation afin de combler le vide. Elle ne sait pas exactement comment, mais elle comprend, intuitivement, émotionnellement. Il en est probablement ainsi des autres, puisque la réaction est vive dans la salle lorsque vient le temps de clore l'événement théâtral. Le public est conquis, la rencontre s'est produite. Et cette rencontre que provoque le théâtre, il faut espérer qu'elle sache, au fil du temps, transcender les cultures, les individualités, afin de conduire les unes et les autres par-delà leurs propres frontières.

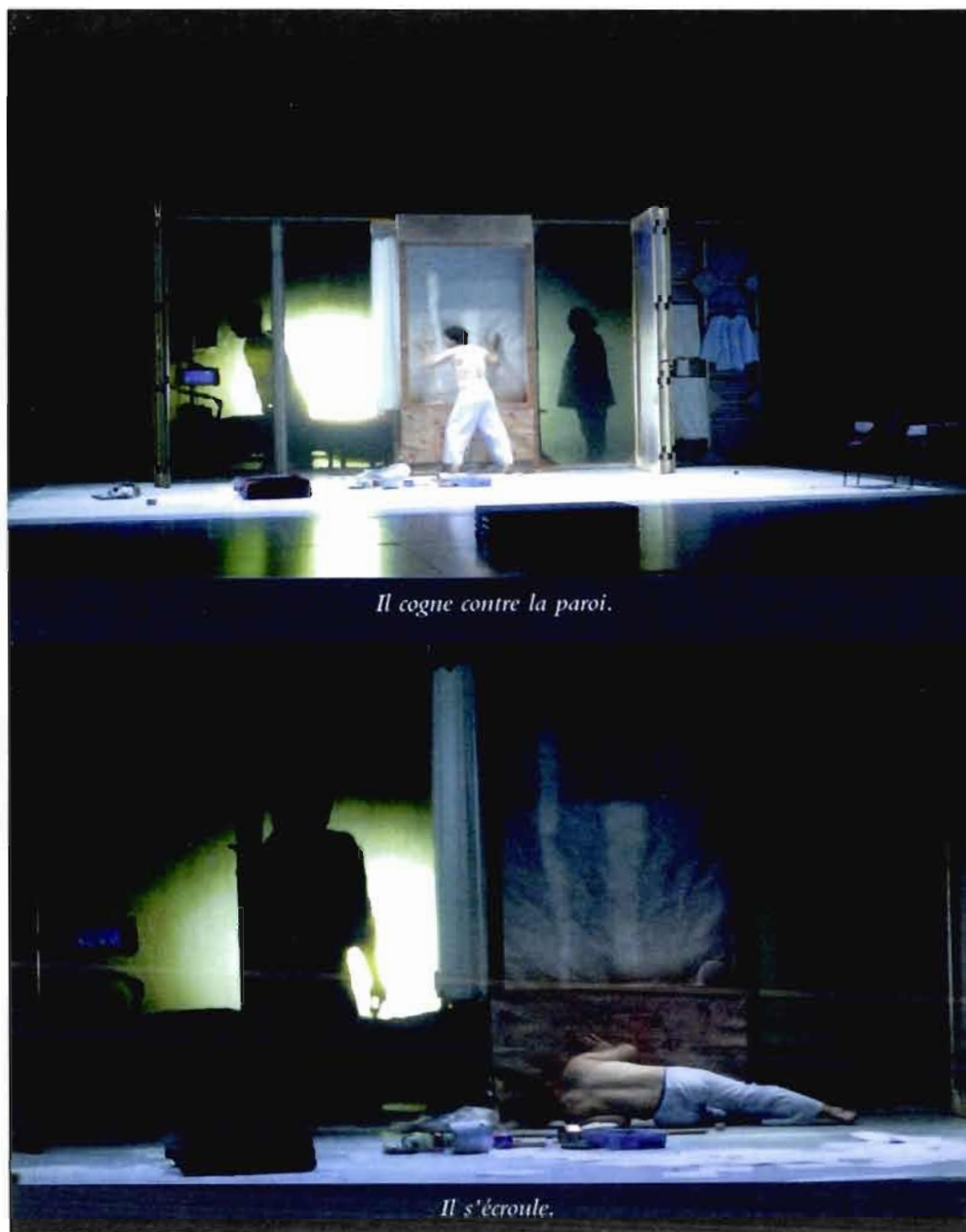
ANNEXE I



Wajdi, Beyrouth, 7 avril 1977.

« Photo de Wajdi Mouawad à 8 ans », *Seuls*, p. 126.

ANNEXE 2



« Il cogne contre la paroi » et « Il s'écroule », *Seuls*, p. 162.



ANNEXE 3



*Il verse un seau d'eau chaude sur lui.*



*Son corps est rouge.*

« Il verse un seau d'eau chaude sur lui » et « Son corps est rouge », *Seuls*, p. 165.

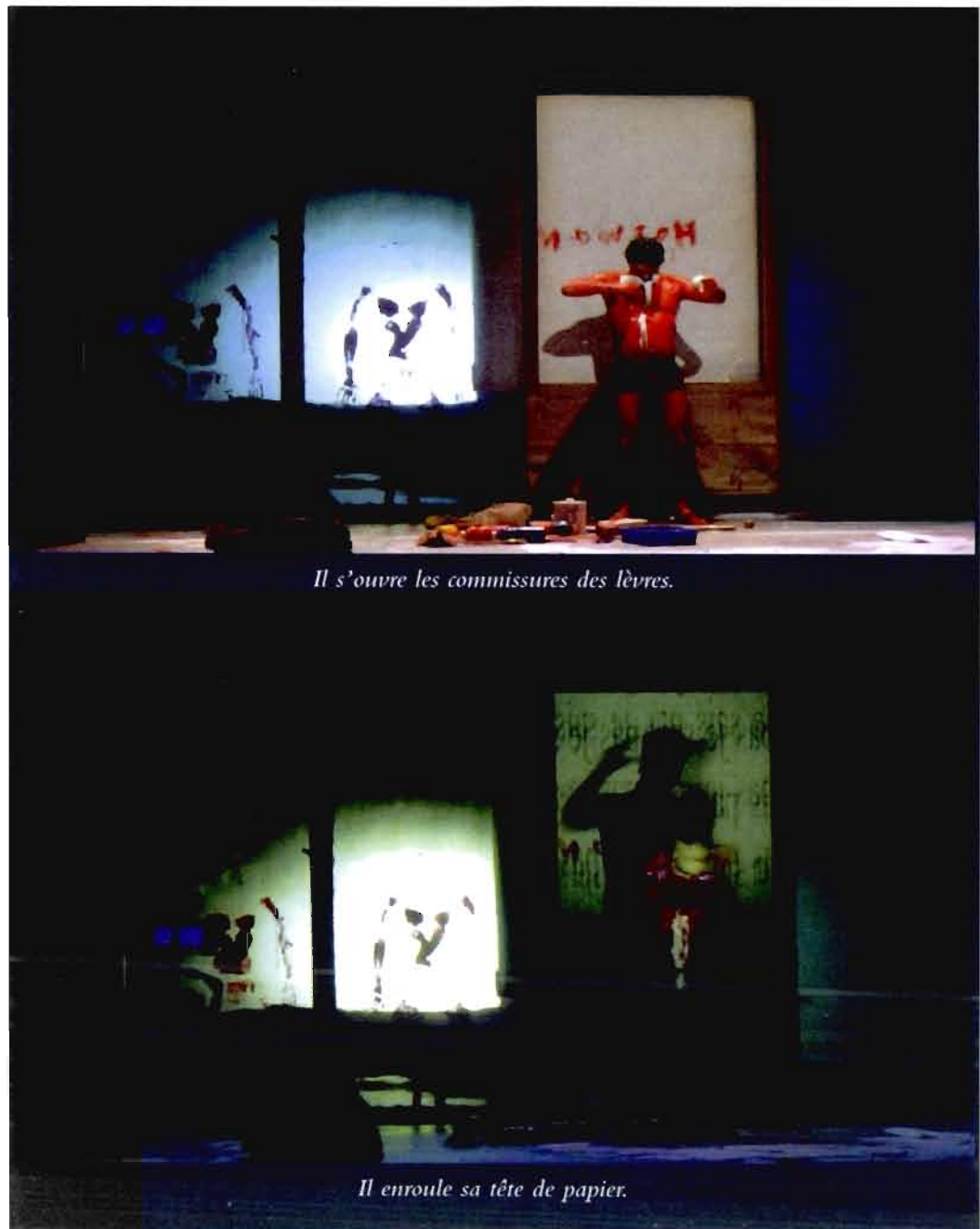


ANNEXE 4



« Il arpente son territoire », *Seuls*, pp. 166-167.

ANNEXE 5



« Il s'ouvre les commissures des lèvres » et « Il enroule sa tête de papier », *Seuls*, p. 170.

ANNEXE 6



« Il s'éventre », *Seuls*, pp. 172-173.

ANNEXE 7



*Il comprend.*



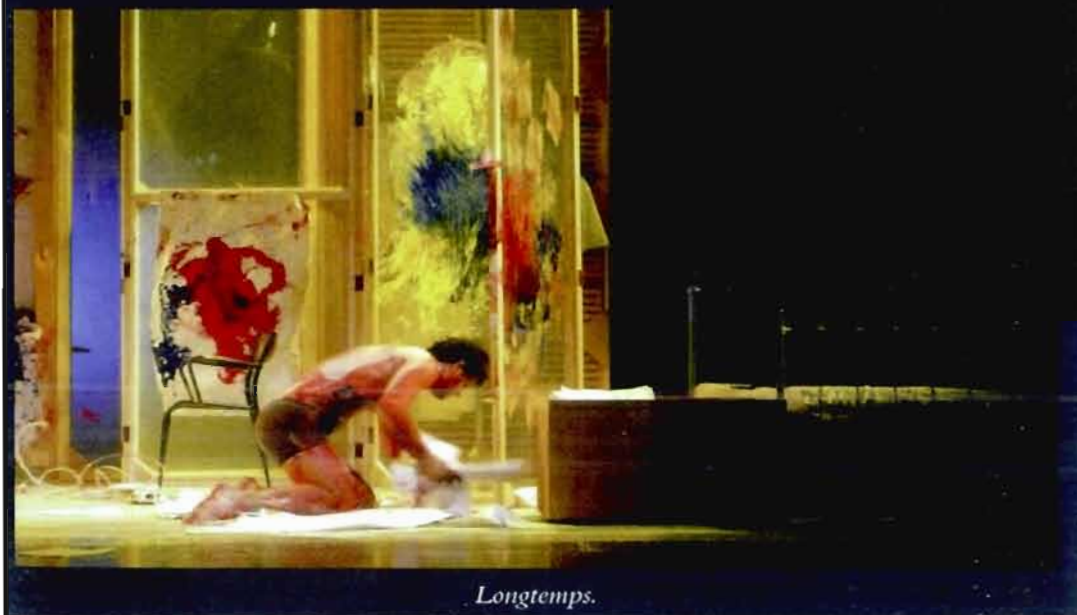
*Il repeint la paroi effaçant la silhouette*

« Il comprend » et « Il repeint la paroi effaçant la silhouette », *Seuls*, p. 175.

ANNEXE 8



*Il peint.*



*Longtemps.*

« Il peint... longtemps », *Seuls*, p. 176.



## ANNEXE 9



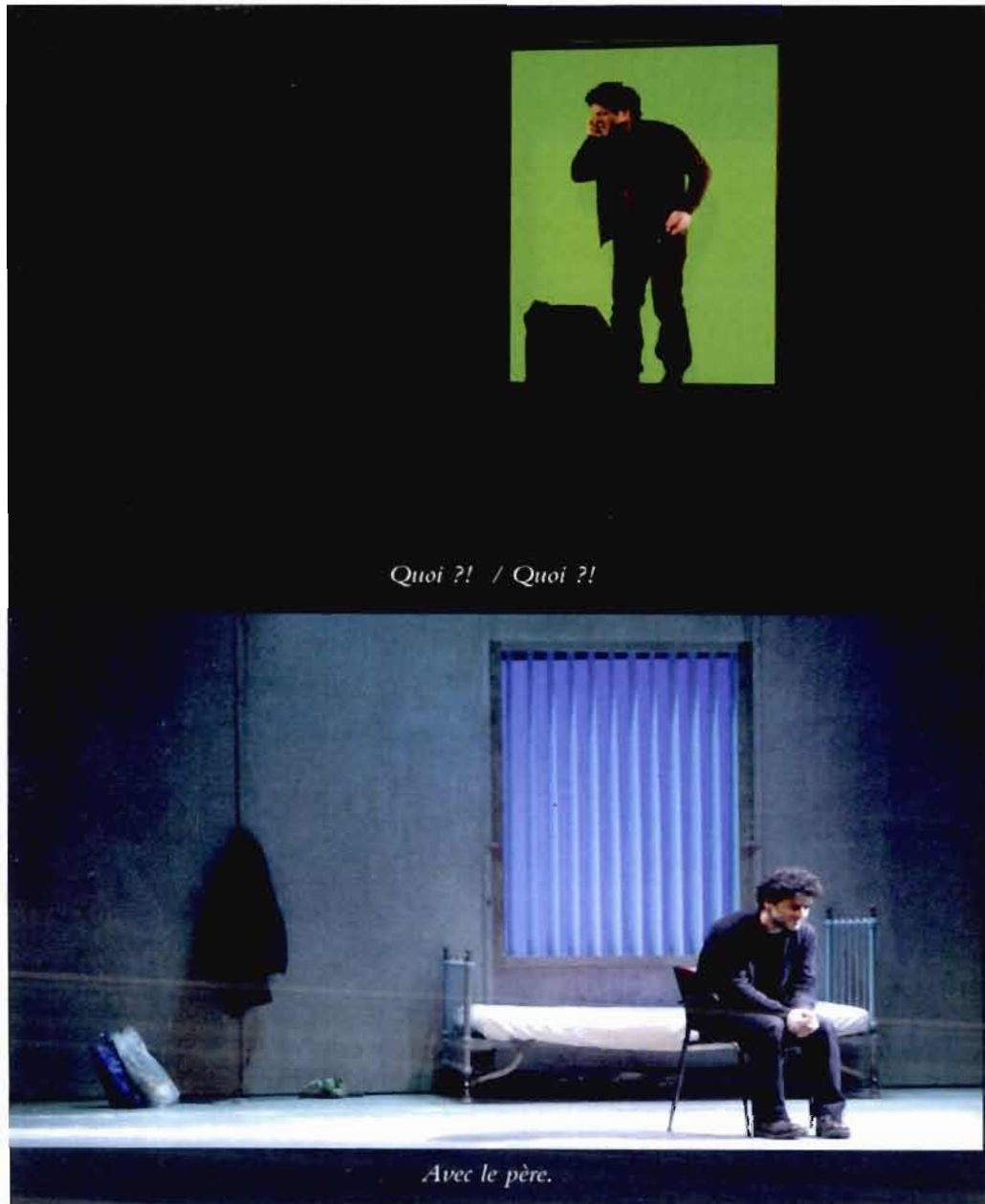
« Toile peinte par Harwan lors de la deuxième partie de *Seuls* », *Seuls*, pp. 178-179.

ANNEXE 10



« Harwan se souvient », *Seuls*, p. 138.

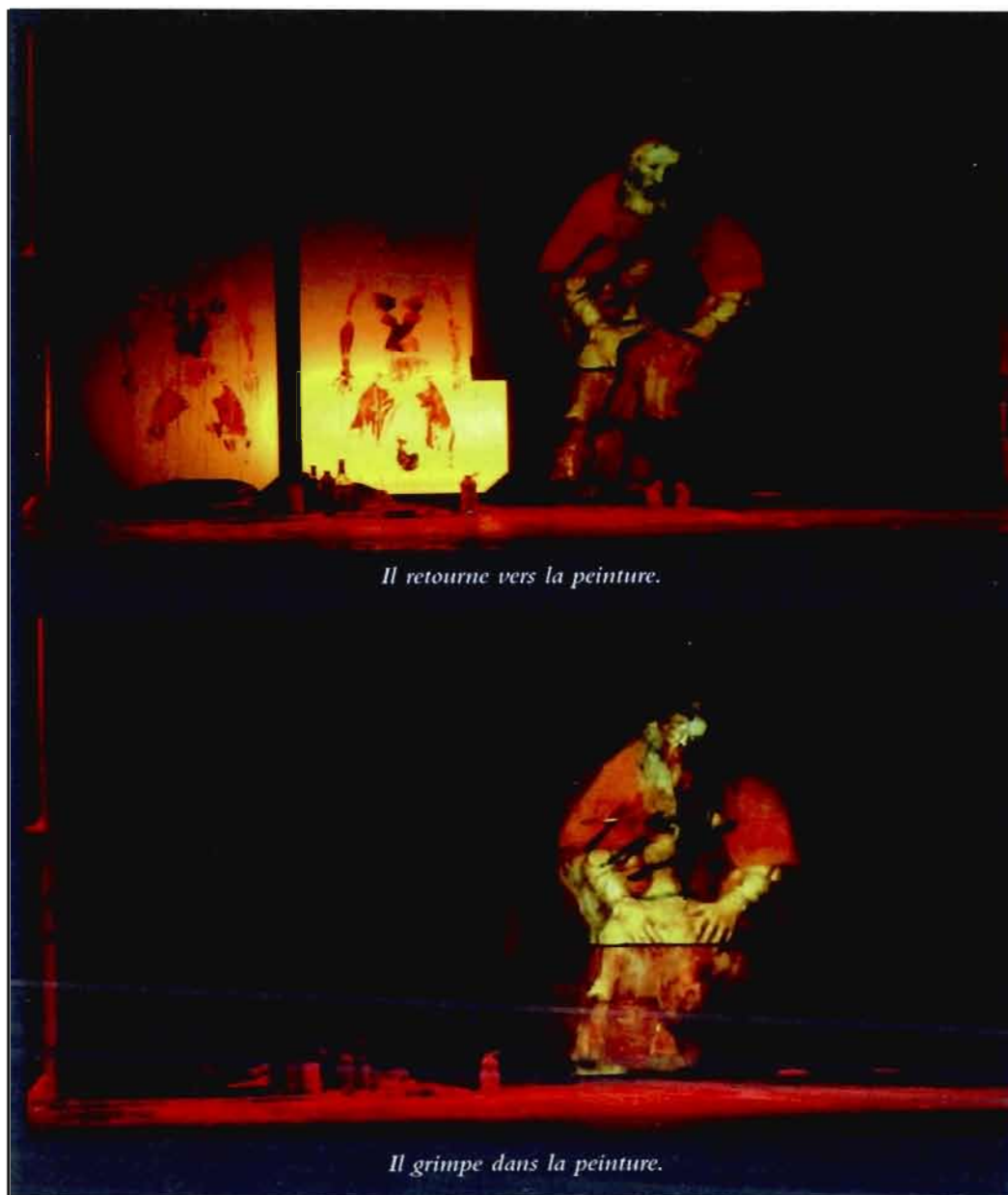
ANNEXE 11



« Harwan, à l'hôpital avec son père », *Seuls*, p. 146.

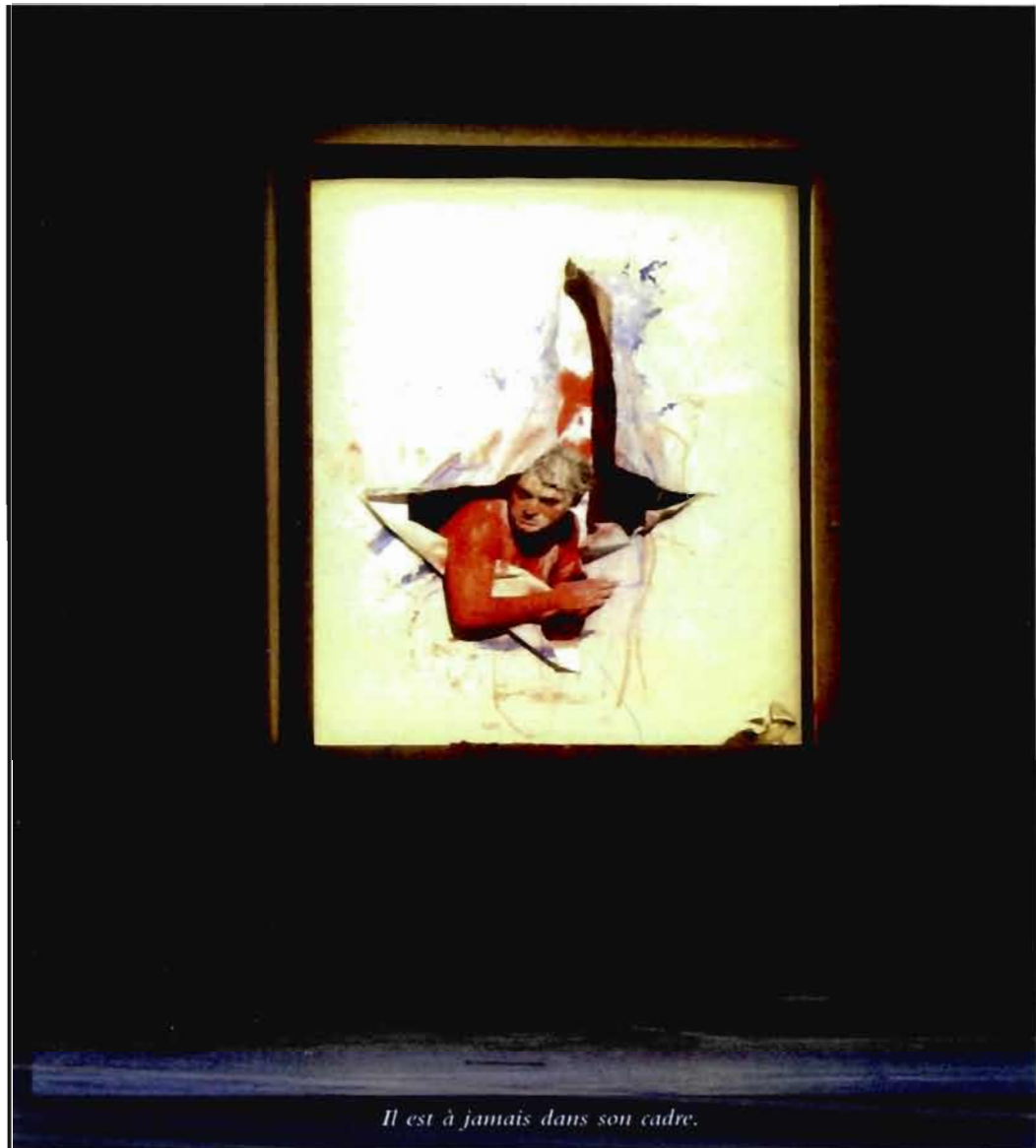


ANNEXE 12



« Harwan retourne vers la peinture et grimpe à l'intérieur de son cadre », *Seuls*, p. 183.

ANNEXE 13



*Il est à jamais dans son cadre.*

« Harwan est à jamais dans son cadre », *Seuls*, p. 185.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus à l'étude

Mouawad, Wajdi, *Seuls*, Montréal : Leméac; Arles : Actes Sud, 2008, 189 p.

——— (texte et mise en scène), *Seuls*, Ottawa, Centre national des Arts du Canada, 16 octobre 2008.

### Autres œuvres de fiction citées

Arcan, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001, 186.

D'Alfonso, Antonio, *L'autre rivage*, St-Hippolyte, Éditions du Noroît, 1999, 119 p.

Ernaux, Annie, *La honte*, Paris, Gallimard, 1997, 132 p.

———, *L'événement*, Paris, Gallimard, 2001, 129 p.

———, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008, 241 p.

Kattan, Naïm, *L'anniversaire*, Montréal, Québec/Amérique, 2000, 163 p.

Mouawad, Wajdi, *Littoral*, Montréal : Leméac; Arles : Actes Sud, 1999, 135 p.

———, *Visage retrouvé*, Montréal : Leméac; Arles : Actes Sud, 2002, 210 p.

———, *Incendies*, Montréal : Leméac; Arles : Actes Sud, 2003, 92 p.

———, *Forêts*, Montréal : Leméac; Arles : Actes Sud, 2006, 108 p.

Robin, Régine, *La Québécoise*, Montréal, Québec/Amérique, 1983, 200 p.

Thúy, Kim, *Ru*, Montréal, Libre expression, 2009, 144 p.

### Pièces et spectacles de théâtre

Mouawad, Wajdi (texte et mise en scène), *Ciels*, Ottawa, Centre national des Arts du Canada, 13 mai 2010.

———, *Temps*, Montréal, Théâtre d'Aujourd'hui, 6 mai 2011.

Hi Wood *et dumb type* (prod.), *True*, Montréal, Usine C, 28 janvier 2011.

#### **Au sujet de Wajdi Mouawad**

Côté, Jean-François, *Architecture d'un marcheur : entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, 2005, 146 p.

Farcet, Charlotte, « L'oblique », dans Charlotte Farcet (dir. publ.), *Les tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes, Le Grand T : Éditions Joca seria, 2009, p. 57-60.

Mouawad, Wajdi, *Le sang des promesses : puzzle, racines et rhizomes*, Montréal : Leméac; Arles : Actes Sud, 2009, 91 p.

———, « Nous sommes des immeubles », dans Charlotte Farcet (dir. publ.), *Les tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes, Le Grand T : Éditions Joca seria, 2009, p. 53-55.

#### **Corpus théorique**

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, 251 p.

Barthes, Roland, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, 344 p.

Bhabha, Homi K., *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot & Rivages, 2007, 391 p.

Begag, Azouz et Abdellatif Chaouite, *Écarts d'identité*, Paris, Seuil, 1990, 121 p.

Bouchard, Gérard et Charles Taylor, *Rapport de la Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles*, 18 juin 2008, en ligne, <http://www.accommodements.qc.ca/documentation/rapports/rapport-final-integral-fr.pdf>, consulté le 21 avril 2011.

Bougault, Laurence, « Poésie, cosmos, logos », dans *Poésie et réalité*, Paris, Harmattan, 2005, p. 13-30.

Bremond, Henri, « La poésie pure », dans *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1926, p. 15-27.

- Canada, Ministère de l'énergie, des mines et des ressources, *La terre, astre vivant*, Ottawa, Information Canada, 1972, 20 p.
- Clerc, Thomas, *Les écrits personnels*, Paris, Hachette, 2001, 127 p.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Londres, Université d'Oxford, 1958 [1907], 334 p.
- Combe, Dominique, « Poésie, fiction, iconicité », dans *Poétique*, 61, 1985, p. 35-48.
- Delvaux, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 226 pages.
- Doubrovsky, Serge, « Textes en main », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Université Paris X, 1993, p. 207-217.
- Dupré, Louise, « Le sujet autobiographique comme sujet poétique : *Le deuil du soleil* de Madeleine Gagnon », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir. publ.), *Vies en récits. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Montréal, Nota Bene, 2007, 591 p.
- Fortin, Cynthia, *Au-delà du silence. La voix réinventée des écrivaines migrantes au Québec*, Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004, 160 p.
- Gargano, Cara, « Le regard autoréflexif du comédien. Dédoublement et redoublement dans le spectacle solo », dans *L'Annuaire théâtral*, no 18, 1995, p. 109-118.
- Grotowski, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne La Cité, Éditions L'Âge d'Homme, 1971 [1968], 222 p.
- Gusdorf, Georges, *Lignes de vie I. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991 430 p.
- Harel, Simon, « La parole orpheline de l'écrivain migrant », dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte, *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 302-345.

- , *Le voleur de parcours*, Montréal, XYZ éditeur, 1999, 331 p.
- , « La voix chantée du silence », dans Marie Auclair et Simon Harel (dir. publ.), *Protée*, Vol. 28, no. 2, automne 2000, p. 17-24.
- , *Un boîtier d'écriture. Les lieux dits de Michel Leiris*, Montréal, Trait d'Union, 2002, 146 p.
- , *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005, 250 p.
- Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, 260 p.
- Kandinsky, Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Éditions Denoël, 1989 [1954], 211 p.
- Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, 293 p.
- Lacerte, Sylvie, « Une peinture en contrepoint », dans *Spirale*, no 234, automne 2010, p. 19-30.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Seuil, 1996 [1975], 381 p.
- Leroux, Louis Patrick, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Jeu : Cahiers de théâtre*, no 111, juin 2004, p. 75-85.
- L'Hérault, Pierre, « De Wajdi... à Wahab », *Jeu : Cahiers de théâtre*, no 111, juin 2004, p. 97-102.
- Maalouf, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, 189 p.
- Nourissier, François, « Monsieur Haine », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Université Paris X, 1993, p. 223-249.

- Nouss, Alexis et François Laplantine, *Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Téraèdre, 2008, 116 p.
- Nouss, Alexis, *Plaidoyer pour un monde métis*, Paris, Textuel, 2005, 141 p.
- Ouellette-Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ éditeur, 2007, 152 p.
- Rutherford, Jonathan, « The Third Space. Interview with Homi Bhabha », dans *Identity, Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence and Wishart, 1990, p. 207-221.
- Said, Edward W., *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Presses de l'Université Harvard, 2001, 617 p.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1947, 227 p.
- Serres, Michel, *Le Tiers-instruit*, Paris, Gallimard, 1991, 249 p.
- Sers, Philippe, « Préface », dans Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Éditions Denoël, 1989 [1954], 211 p.
- Simon, Sherry, Pierre L'Hérault, Robert Schwartzwald et Alexis Nouss (dir. publ.), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991, 185 p.
- Trigano, Shmuel, *Le temps de l'exil*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, 118 p.